ترقی پسند تحریک کے تناظر میں
اردو اور ہندی ڈراموں کا تقابلی مطالعہ

مقالہ برائے ڈی۔فل۔ڈگری

آرٹس فیکلٹی

الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

نگـــــراں

پروفیسر علی احمد فاطمی

شعبۂ اردو

الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

مقالہ نگار

عارفہ بیگم

شعبۂ اردو

الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

2013

شعبۂ اردو

الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

فہرست

باب اول

ترقی پسند تحریک

(پس منظر و آغاز)

ترقی پسند تحریک پر روشنی ڈالنے سے قبل یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم لفظ تحریک کے معنی اور مفہوم پر غور کرلیں کہ تحریک کسے کہتے ہیں؟

تحریک سے مراد دراصل ایک ایسی اجتماعی کوشش یا عمل ہے جسے کسی مقصد کے تحت شروع کیا جائے ۔اس کا مقصد سیاسی اصلاح ،سماجی اصلاحی ،اخلاقی اصلاح ،مذہبی اصلاح ،ادبی اصلاح کچھ بھی ہوسکتا ہے ۔ ہرتحریک کے پس پشت تمام تر وجوحات کارفرما ہوتے ہیں اورتحریک اپنے وجود میں ایک خاص مقصد لئے ہوتی ہے۔ زمانے کے بدلتے ہوئے انداز کو بھی تحریک سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ در پردہ موجودہ حال زمانہ سے ذہن کی ناوابستگی ہی کسی تبدیلی اورانقلاب کی مرتکب ہوتی ہے۔ ہرتحریک کے وجود پذیر ہونے میں سماجی ، سیاسی اور مذہبی نکات بھی اپنا رول ادا کرتے رہتے ہیں ۔لہذا ان تمام نکات کے سبب ترقی پسند تحریک ملک کی سب سے بڑی ادبی تحریک کی صورت میں ظاہر ہوئی۔اس سے پہلے علی گڑھ تحریک بھی ایک منظّم تحریک کی شکل میں ہمارے سامنے آ چکی تھی اوراپنا رول بخوبی ادا کر چکی تھی ۔لیکن یہاں اس پر گفتگو کرنا مقصود نہیں ۔

علی گڑھ تحریک کے بعد ادب میں ایک طویل مدت تک رومانیت اورحقیقت نگاری کی دو الگ الگ تحریکیں الگ جہت میں سفر کرتی رہی ہیں ۔ترقی پسند تحریک نے اقبال کی رومانیت سے تخلیقی قوت اور جوش کی رومانیت سے بغاوت کا جذبہ حاصل کیا۔ یہ تحریک ملک کی سب سے بڑی ادبی تحریک تھی اور ایک زبان تک یہ محدود نہیں تھی بلکہ ہر ملک اور زبان کے ادیب اس تحریک سے وابستہ ہو گئے ۔ان ادیبوں نے مارکسزم کو اپنی تحریک کا آلۂ کار بنایا۔

ترقی پسند تحریک کی ابتدا بیسویں صدی کے ناآسودہ حالات ، غیر مطمئن زندگی اورلوگوں کی بے چینی اور بےقراری کے سبب ہوئی ۔اس وقت تمام عالم بحرانی دور سے گزر رہا تھا۔ عالمی تاریخ گواہ ہے کہ بیسویں صدی کے ابتدا سے ہی ہندوستان اور دنیا کے دوسرے ممالک میں ظلم اوراقتدار کا بازار گرم

تھا۔ ہر بڑی طاقت پست درجہ پر اپنی گرفت مضبوط رکھنا چاہتی تھی۔انسانیت اورشرافت تمام دنیا میں مجروح اوررسوا ہورہی تھی۔اخلاقی اقتدار کو مٹانے کی کوشش کی جارہی تھی۔قانون قدرت کے مطابق جس طرح سمندر کی بڑی مچھلیاں چھوٹی مچھلیوں کو اپنا شکار اور خوراک بنالیتی ہیں ٹھیک اسی طرح ہر طاقتور ملک اپنے پڑوسی کمزور ملک کو اپنا غلام بنالینا چاہتا تھا۔ یہ وہ وقت تھا جب ایک طرف یورپ میں فاشزم نے اپنا قہر برپا کر رکھا تھااور دوسری طرف ہندوستان میں برٹش حکومت کے ظالمانہ رویے کے سبب ہندوستانیوں کا زندہ رہنا ناممکن ہوگیا تھا۔ ہندوستانی عوام کثیر تعداد میں قید خانے کی زندگی بسر کررہی تھی۔ جنگ آزادی کے پرچم کی نعرۂ انقلاب بلند کونے والوں کو تختۂ دار نصیب ہوتا تھا۔

بیسویں صدی کا ہندوستان بھوک، افلاس، غربت، خوف بے کسی اور بے بسی کا شکار تھا۔انسانیت مجروح ہوچکی تھی۔صرف ہندوستان ہی نہیں بلکہ دوسرے ممالک میں ہٹلر جیسے طاقتور ظالموں نے عام انسانوں کے سکون کو درہم برہم کررکھا تھا۔روس اور جرمنی کی حالت تو بہت ہی خراب تھی۔اسی ظلم اور جبر کے ردعمل کے سبب روس میں ۱۹۰۵ء میں انقلاب رونما ہوالیکن بعض وجوہات کی بناپرنا کام رہا۔

جب پہلی جنگ عظیم ہوئی تو سب سے زیادہ متاثر عوامی طبقہ ہوا۔سماج کا امیر اور جاگیرادارانہ طبقہ تو اپنے حال میں مگن تھا لیکن مزدور اور کسان پریشانیوں سے مسلسل نبرد آزما تھا۔یورپ کی حالت تو بہت ہی خراب ہوگئی تھی۔غریبی اورافلاس کے سبب لاکھوں مزدورموت کا شکار ہوگئے۔سرمایہ دار طبقہ مزدوروں اور کسانوں کا ہر طریقے سے استحصال کرنے لگا۔چنانچہ وہاں کے مزدوروں اور کسان طبقے نے ظالم سرمایہ داروں اور سیاسی طاقتوں کے خلاف ایک تنظیم بنالی اور لینن جوکہ مارکس کے فلسفہ سے متاثر تھا اس کی سربراہی میں بغاوت کردی۔اسی کی قیادت میں ہونے والا یہ انقلاب کامیاب ہوا۔جس میں مزدوروں اور کسانوں نے متحد ہوکر روس کے''زار'' کا تختہ پلٹ دیا۔اس انقلاب نے مزدور، کسان اورعوامی طبقے میں ہمت اور جرأت کی نئی روح پھونک دی۔

دوسری طرف اس انقلاب کے بعد یورپ کے دیگر مما لک میں مزدوروں اور کسانوں پر جبر وظلم بڑھ گیا۔ادیبوں ،شاعروں ،فلسفیوں اور سائنسدانوں کوجلا وطن کر دیا گیا۔لیکن اس کے باوجود اشترا کی نظریہ بڑی تیزی سے پھیل رہا تھااوراس کے اثرات سے ادب بھی محفوظ نہیں رہ سکا۔

دسمبر ۱۹۳۱ء میں ''انگارے'' کے نام سے افسانوں کا ایک مجموعہ شائع ہوا۔جو ایک طرح سے بغاوت کا اعلان نامہ بھی تھااور ترقی پسند تحریک کا نقطۂ آغاز بھی۔''انگارے'' کی اشاعت نے ہندوستان کی ادبی اور سماجی زندگی میں ہلچل برپا کر دی تھی۔اس مجموعے میں احمد علی،سجاد ظہیر،رشید جہاں اور محمودالظفر کے افسانوں کے علاوہ رشید جہاں کا ڈرامہ 'پردے کے پیچھے' شامل تھا۔اس مجموعے کی اشاعت کے بارے میں سید احتشام حسین لکھتے ہیں:

> ''انگارے کے نو جوان مصنف زندگی کی بے کیفی اور بے رنگی سے اکتائے ہوئے جذباتی انقلابی تصورات سے بھرے ہوئے نئے ادبی تقاضوں اوراسلوبوں سے واقف ذہین اور باعمل تھے۔وہ پھپھوند لگے ہوئے گلے سڑے ہندوستان کے سماجی نظام کی عفونت اور گندگی کو دیکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ان کے شعور میں مستقبل بہت واضح تھا۔لیکن اتنا وہ سمجھتے تھے کہ حال کے پاس معاشی خوشحالی اقتصادی توازن ،سماجی انصاف اور ذہنی سکون کے لئے کچھ نہیں ہے۔ان کی سیاسی سوجھ بوجھ قابل اعتماد نہ تھی لیکن انہیں غلامی کے شدائد، بیرونی حکومت کے استحصال اور انقلاب کی ضرورت کا احساس تھا ہندوستان کی مذہب پرستی سے جھنجھلا کر انھوں نے یہ رائے قائم تھی کہ جب تک لوگ مذہب سے بیزار نہ ہوں گے ،قدم

ترقی کی جانب نہ بڑھ سکیں گے، ان کی نگاہ پستی، بدحالی، جہالت
اور قدامت پرستی کے اصل اسباب تک نہیں پہنچ سکی تھی۔ اس لئے وہ
دلیل کا کام جذبات سے لینا چاہتے تھے۔ یہ سب کچھ تھا لیکن ان
افسانوں نے اس راہ کی طرف اشارہ کر دیا تھا جدھر چل کر منزل کی
جستجو کی جا سکتی تھی۔ اس مجموعے نے وہ تاریخی فرض ادا کیا تھا جو
ناقص ہونے کے باوجود فیصلہ کن نتائج پیدا کرنے والا تھا۔''[1]

''انگارے'' کے افسانوں کا موضوع حقیقی زندگی کی جرائت مندانہ اور بے باکانہ عکاسی ہے ان کا انداز بیان بھی نشتر کی مانند چبھتا ہوا تھا۔ جب حقیقت کا اظہار کرنے میں جذبات واحساسات رکاوٹ بنے تو انھوں نے اخلاقی اقتدار کی پرواہ نہ کرتے ہوئے نوجوانوں کے جنسی مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جو کہ ایک ناپسندیدہ فعل تھا۔ چنانچہ اس مجموعے کی اشاعت کے فوراً بعد ہی اس پر اعتراضات ہونے لگے کیونکہ لوگوں کو اس سے اس بات کا خطرہ محسوس ہونے لگا تھا کہ کہیں نوجوان طبقہ بے راہ روی نہ اختیار کر لے۔ اس مجموعے کے مخالفت میں نیاز فتحپوری اور عبدالماجد دریابادی نے بھی مضامین لکھے۔ چنانچہ مارچ ۱۹۳۳ء میں اس کتاب کو ضبط کر لیا گیا۔ انگارے کی اشاعت کے متعلق عزیز احمد کا خیال ہے کہ:

''اس کی اشاعت سے نئے ادب نے خودمختاری کا علم بلند
کیا۔ یہ سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ تھا۔''[2]

انگارے کی اشاعت تو محض ایک تجربہ تھا۔ اس کی ضبطی نے اسے غیر معمولی اہمیت کا حامل بنا دیا۔ جس کے سبب لوگ اسے تلاش کرنے اور پڑھنے کی طرف مائل ہونے لگے۔ اس مجموعے نے بلاشبہ مشرق کی تہذیبی روایت کو شکستہ کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ نوجوان ادباء رومانیت سے ہٹ کر زندگی کے مسائل

کی طرف متوجہ ہونے لگے جس کا عملی ثبوت پروفیسر احمد علی نے اپنی کتاب ''شعلے'' میں پیش کیا۔لیکن اس کو'انگارے' کی طرح شہرت حاصل نہ ہوسکی۔''انگارے'' کی اشاعت نے ترقی پسند تحریک کے لئے ایک تخم کا کام کیا جس نے آگے چل کر ایک تناور درخت کی شکل اختیار کر لی۔اس ضمن میں ''انگارے'' کے متعلق قمر رئیس کا خیال درست معلوم ہوتا ہے کہ:

''اگر یہ کہا جائے تو شاید بے جا نہ ہوگا کہ'انگارے' کی اشاعت ہی ترقی پسند تحریک کی بشارت اوراس کا پہلا غیر رسمی اعلان نامہ تھی۔بوسیدہ عقیدوں،فرسودہ اداروں ،سماج دشمن طاقتوں اور مجہول سماجی و اخلاقی قوانین کے خلاف اس کی بغاوت ایک نئ انقلابی فکر کے طلوع کا پیغام تھی۔امیروں ،حاکموں اوراہل اقتدار کے مقابلے میں زیر دستوں،ناداروں،مجبوروں اور محکوموں کی حمایت ادب میں ایک ایسے دور کی آمد کا اعلان تھی جب تخلیق ادب کی بنیاد طبقاتی شعور اور اشترا کی انسان دوستی پر رکھی جانی تھی۔ موضوع مواد اورفن کے تجربے تخلیقی اظہار کے ان بے شمار نئے سانچوں کی جستجو کی علامت تھے جسے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاتھوں نقطۂ کمال تک پہنچنا تھا۔'' ۳

''انگارے'' کی اشاعت کے بعد جب ہٹلر کی معیّت میں ۱۹۳۳ء میں فاشزم کی لہر یورپ میں پھیلی تو یورپ کو سیاسی بحران کا سامنا کرنا پڑا۔ساتھ ہی دوسری جنگ عظیم کے آثار کے سبب پورے مغرب میں انتشار اور بے چینی کی کیفیت پیدا ہوگئی۔یہی نہیں بلکہ ہٹلر نے جرمنی پر حملہ کر کے وہاں کے ادیبوں،شاعروں اور سائنسدانوں کو نہ صرف قید کیا بلکہ کچھ کو جلاوطن بھی کر دیا تو لوگوں میں فاشزم کے

خلاف غم وغصہ کی لہر دوڑ گئی۔ان سب کا یہ نتیجہ برآمد ہوا کہ اہل شعور بھی فاشزم کے خلاف چلائی جانے والی عوامی تحریکوں میں شامل ہونے لگے۔اس وقت کی صورت حال کا بیان کرتے ہوئے سجاد ظہیر لکھتے ہیں کہ:

''ہم کو لندن اور پیرس میں جرمنی سے بھاگے نکالے ہوئے مصیبت زدہ لوگ روز ملتے تھے۔فاشزم کی ظلم بھری کہانیاں ہر طرف سنائی دیتیں ،جرمنی میں آزادی پسند دوں اور کمیونسٹوں کو سرمایہ داروں کے غنڈے طرح طرح کی جسمانی اذیتیں پہنچا رہے تھے وہ ہولناک تصویریں جن میں عوام الناس کے ہر دل عزیز لیڈروں کی پیٹھ اور کولھے کوڑوں کے نشانوں سے کالے پڑے ہوئے دکھائی دیتے ۔وہ خوفناک واقعات جو وقتاً فوقتاً کسی بڑے کمیونسٹ لیڈر کے جلاد کے ہتھوڑے سے سرقلم ہونے کے بارے میں اخباروں میں چھپتے ۔وہ اندوہ ناک اندھیرا جو علم و ہنر کی اس چمکدار دنیا سے جس کا نام جرمنی تھا پھیلتا ہوا سارے یورپ پر اپنی ڈراونی پرچھائیں ڈال رہا تھا اور ان سب نے ہمارے دل ودماغ کے اندرونی اطمینان اور سکون کو مٹا دیا تھا۔صرف ایک طاقت اس جدید بربریت کا مقابلہ کرسکتی تھی اور وہ تھی کارخانوں کے مزدوروں کی منظّم طاقت ۔اس جماعت کی طاقت کو جو اکٹھا ہو کر کام کرنے سے مسلسل طبقاتی جدو جہد کا تجربہ حاصل کر کے ایک ایسا انقلابی جماعتی شعور پیدا کرتی جارہی تھی جو اسے سماج کو نیچے گھسیٹنے والی سرمایہ

داری کوشکست دینے اور مستقبل کی معاشرت کی تعمیر کرنے کا بدرجہ اتم

اہل بناتی ہے۔'' ۴ے

اس صورت حال سے نپٹنے کے لئے ایک طرف عوامی تحریکیں متحد ہوکر اپنا کام کرنے لگیں وہیں دوسری طرف اہل علم نے متحد ہوکر یہ طے کیا کہ ادیبوں شاعروں اور دانشوروں کا بھی یہ فرض ہے کہ وہ اپنے ذاتی نہاخانوں سے نکل کر اجتماعی مفاد کی بات کریں اور اپنی تہذیبی اور ثقافتی قدروں کے تحفظ کے لئے ان رجعت پسند طاقتوں کا مقابلہ کریں۔ چنانچہ جولائی ۱۹۳۵ء کو فرانس کے شہر پیرس میں کلچر کے تحفظ کے لئے ایک بین الاقوامی کانفرنس منعقد کی گئی۔ اس کانفرنس کو منعقد کرنے کا کام فرانسیسی ادیب ''ہنری باربس'' نے کیا۔ اس کے علاوہ میکسم گورکی، روماں رولاں، آندرے مارلو، ٹامس مان، آئی.ایم.فوسٹر اور والڈو فرینک وغیرہ اس کانفرنس کو منعقد کرنے اور عملی جامہ پہنانے میں شامل تھے۔ ان اہل شعور کا مقصد فاشزم کے خلاف لڑنا اور اپنی تہذیب و ثقافت کو بچانا تھا۔ چنانچہ سبھی ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کے نام ایک اپیل جاری کی گئی جس میں کہا گیا کہ:

''رفیقان قلم! موت کے خلاف زندگی کی ہمنوائی کیجئے۔
ہمارا قلم، ہمارا فن، ہمارا علم، ان طاقتوں کے خلاف رکنے نہ پائے جو
موت کو دعوت دیتی ہیں۔ جو انسانیت کا گلا گھونٹتی ہیں، جو روپے کے
بل پر حکومت کرتی ہیں، جو کارخانہ داروں اور زیردستوں کی آمریت
قائم کرتی ہیں اور بالآخر فاشزم کے مختلف روپ دھار کر سامنے آتی
ہیں اور یہی وہ طاقتیں ہیں جو معصوم انسانوں کا خون چوستی ہیں۔'' ۵ے

اس کانفرنس کے سبب ہی پہلی بار ادیبوں اوردانشوروں کی انجمن تشکیل کی گئی ہے جسے International Writers Association نام دیا گیا۔ جب یہ کانفرنس ہوئی اس

وقت یورپ کی مختلف یونیورسٹیوں میں کچھ ہندوستانی طلباء تعلیم حاصل کر رہے تھے جن میں سجاد ظہیر اور ملک راج آنند اس کانفرنس میں شریک ہوئے۔ چونکہ یہ طالب علم سرمایہ داروں کے ظلم وستم سے متاثر تھے لہذا ان کا ذہن ان اثرات سے محفوظ نہ رہ سکا۔ چنانچہ دھیرے دھیرے نوجوانوں کا یہ گروہ بھی سوشلزم کی طرف مائل ہونے لگا اور رفتہ رفتہ لندن میں پڑھنے والے ان طلباء نے ایک ادبی حلقے کی شکل اختیار کر لی۔ان میں سجاد ظہیر، ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا، ڈاکٹر محمد دین تاثیر شامل تھے۔ان طلباء نے اپنی ایک انجمن قائم کر لی اور اس انجمن کا نام ''ترقی پسند ادیبوں کی انجمن'' (Indian Progressive Writers Association)رکھا۔ان حضرات نے آپسی غور فکر کے بعد مینی فیسٹو ترتیب دیا۔لندن میں اس اجلاس کا پہلا جلسہ ''نان کنگ ریسٹوران'' میں ہوا۔اس انجمن کا پہلا صدر ملک راج آنند کو منتخب کیا گیا۔لندن میں غور وفکر کے بعد ان ادیبوں نے جو مینی فیسٹو تیار کیا تھا وہ اس طرح تھا۔

''ہندوستانی سماج میں بڑی بڑی تبدیلیاں ہو رہی ہیں
پرانے خیالات اور معتقدات کی جڑیں ہلتی جا رہی ہیں اور ایک نیا
سماج جنم لے رہا ہے ۔ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ
ہندوستانی زندگی میں ہونے والے تغیرات کو الفاظ اور ہیئت کا لباس
دیں اور ملک کو تعمیر و ترقی کے راستے پر لگانے میں مدد و معاون ہوں۔
ہندوستانی ادب قدیم تہذیب کی تباہی کے بعد زندگی کی حقیقتوں سے
بھاگ کر رہبانیت اور بھگتی کی پناہ میں جا چھپا ہے ۔نتیجہ یہ ہوا کہ وہ
بے روح اور بے اثر ہو گیا ہے ۔ہیئت میں بھی اور معنی میں بھی اور
آج ہمارے ادب میں بھگتی اور ترک دنیا کی بھر مار ہو گئی ہے۔

جذبات کی نمائش عام ہے۔ عقل وفکر کو یکسر نظر انداز بلکہ رد کر دیا گیا
ہے۔ پچھلی دو صدیوں میں بیشتر اسی طرح کے ادب کی تخلیق عمل میں
آئی ہے جو ہماری تاریخ کا انحطاطی دور ہے۔ اس انجمن کا مقصد یہ
ہے کہ اپنے اور دوسرے فنون کو پجاریوں اور پنڈتوں اور دوسرے
قدامت پرستوں کے اجارے سے نکال کر عوام سے قریب تر لایا
جائے۔ انھیں زندگی اور واقفیت کا آئینہ دار بنایا جائے جس سے ہم
اپنے مستقبل روشن کر سکیں۔ ہم ہندوستان کی تہذیبی روایات کا تحفظ
کرتے ہوئے اپنے ملک کے انحطاطی پہلوؤں پر بڑی بے رحمی سے
تبصرہ کریں گے اور تخلیقی وتنقیدی اندزا سے ان سبھی باتوں کی مصوری
کریں گے جن سے ہم اپنی منزل تک پہنچ سکیں۔ ہمارا عقیدہ ہے کہ
ہندوستان کے نئے ادب کو ہماری موجودہ زندگی کی بنیادی حقیقتوں کا
احترام کرنا چاہئے اور وہ ہے ہماری روٹی کا، بدحالی کا، ہماری سماجی
پستی کا، اور سیاسی غلامی کا سوال ہم اسی وقت ان مسائل کو سمجھ سکیں
گے اور ہم میں انقلابی روح بیداری ہوگی۔ وہ سب کچھ جو ہم میں
انتشار، انفاق اور اندھی تقلید کی طرف لے جاتا ہے قدامت پسندی
ہے اور وہ سب کچھ جو ہم میں تنقیدی صلاحیت پیدا کرتا ہے جو ہمیں
اپنی عزیز روایات کو بھی عقل وادراک کی کسوٹی پر پرکھنے کے لئے
اکساتا ہے، جو ہمیں صحت مند بناتا ہے اور ہم میں اتحاد اور یک جہتی
کی قوت پیدا کرتا ہے۔ اسی کو ہم ترقی پسند کہتے ہیں۔ ان مقاصد کو

سامنے رکھ کر انجمن نے مندرجہ ذیل تجاویز پاس کیں۔

(۱) ہندوستان کے مختلف لسانی صوبوں میں ادیبوں کی انجمنیں قائم کرنا۔ ان انجمنوں کے درمیان اجتماعوں اور پمفلٹوں کے ذریعہ ربط و تعاون پیدا کرنا ،صوبوں کی مرکزی اور لندن کی انجمنوں کے درمیان قریبی تعلق پیدا کرنا۔

(۲) ان ادبی جماعتوں سے میل جول پیدا کرنا جو اس انجمن کے مقاصد کے خلاف نہ ہوں۔

(۳) ترقی پسند ادب کی تخلیق اور ترجمہ کرنا جو صحت منداور توانا ہو۔ جس سے ہم تہذیبی پسماندگی کو مٹا سکیں اور ہندوستانی آزادی اور سماجی ترقی کی طرف بڑھ سکیں۔

(۴) ہندوستانی قومی زبان اور انڈورومن رسم خط تسلیم کرنے کا پرچار کرنا۔

(۵) فکرونظر اور اظہار خیال کی آزادی کے لئے جدوجہد کرنا۔

(۶) ادیبوں کے مفاد کی حفاظت کرنا،عوامی ادیبوں کی مدد کرنا جو اپنی کتابیں طبع کرانے کے لئے امداد چاہتے ہوں۔'' ۶

اس مینی فیسٹو کا پرزور استقبال ہوا۔ ہندوستان میں سب سے پہلے پریم چند نے اس کے مقاصد کی حمایت کی۔ ۱۹۳۵ء میں جب سجاد ظہیر ہندوستان واپس آئے تو اس انجمن کو فروغ دینے میں جٹ گئے اور ملک کے دوسرے حصوں (شہروں) میں اس مقاصد کو واضح کرنے کی اپنی کوششیں تیز کر دیں۔ سجاد ظہیر نے الہ آباد پہنچ کر وہاں کے ادیبوں اور شاعروں سے ملاقات کی۔ ان میں فراق گورکھپوری،

ڈاکٹر اعجاز حسین، شیو دان سنگھ چوہان اور نریندر شرما شامل تھے۔اسی دوران دو طلباء سید احتشام حسین اور سید وقار عظیم نے بھی سجاد ظہیر سے ملاقات کی۔اسی زمانے میں مولوی عبدالحق، منشی پریم چند اور جوش ملیح آبادی ہندوستانی اکیڈمی میں ہونے والی کانفرنس میں شرکت کرنے آئے تھے جہاں سجاد ظہیر نے ان لوگوں سے ملاقات کی اور انجمن کا مینی فیسٹوان کے سامنے پیش کیا۔

الٰہ آباد میں ترقی پسندوں کی انجمن کے مستحکم ہونے کے بعد دوسرے شہروں میں ترقی پسند خیالات رکھنے والے ان مصنفوں نے اپنی کوششیں تیز کر دیں اور اپنی اپنی انجمنیں قائم کر لیں۔الٰہ آباد میں اس انجمن کی تشکیل کے بعد سجاد ظہیر نے امرتسر اور لاہور کا سفر کیا جہاں انھوں نے فیض احمد فیضؔ اور رشید جہاں کی مدد سے پنجاب کے ادیبوں سے ملاقات کی۔اسی دوران اختر حسین رائے پوری کا مضمون ''ادب اور زندگی'' رسالہ ہنس میں شائع ہوا جس میں انھوں نے قدیم اردو ادب کو نشانہ بناتے ہوئے تنقید کی اور ترقی پسندوں کے ذریعہ چلائی جانے والی تحریک میں دلچسپی لینی شروع کر دیا اور ایک مینی فیسٹو تیار کر کے ۱۹۳۶ء اپریل میں ناگپور میں ہونے والے ''ساہتیہ پریشد'' کے اجلاس میں پیش کیا۔اس کے اغراض و مقاصد چونکہ ترقی پسندوں کے خیالات کی ترجمانی کرتے تھے لہذا اسے پسند کیا گیا۔یہ مینی فیسٹو اس طرح تھا۔

> ''ہمارے دیس میں یہ پہلا موقع ہے کہ مختلف زبانوں کے ادیب باہمی تعاون کی غرض سے ایک جگہ جمع ہوئے ہیں سوال یہ ہے کہ اس تعاون کی بنیاد کیا ہو۔کئی تجویزیں اس جلسے میں پیش ہوئی ہیں لیکن ایک اہم مسئلہ نظر انداز کر دیا گیا ہے جس پر سب سے پہلے غور ہونا چاہیئے تھا۔ہم نے یہ تو طے کر لیا کہ ادب کا قالب کیا ہوگا مگر یہ نہیں بتایا کہ اس قالب کا رنگ و روپ کیا ہو۔پہلے تو یہ دیکھنا ہے کہ کیا کہنا ہے

اور کن سے کہنا ہے کیسے کہنا ہے کا سوال بعد میں پیدا ہوتا ہے۔

ہمارا خیال ہے کہ ادب کے مسائل کو زندگی کے دوسرے مسائل سے علیحدہ کیا جا سکتا ہے۔ زندگی مکمل اکائی ہے اسے ادب، فلسفہ، سیاست وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ ادب زندگی کا آئینہ ہے یہی نہیں بلکہ وہ کاروان حیات کا رہبر ہے۔ اسے محض زندگی کی ہم رکابی ہی نہیں کرنا ہے بلکہ اس کی رہنمائی بھی کرنا ہے۔

ہم سب جانتے ہیں کہ ہماری زندگی کدھر جا رہی ہے اور اسے کدھر جانا ہے۔ ادیب انسان بھی ہے اور اسے سماج کی ترقی کے لئے اتنا تو کرنا ہی ہے جو ہر انسان کا فرض ہے۔ انسانیت کے نام پر ہم پوچھتے ہیں کہ کیا آج جب ترقی و پستی کی طاقتوں میں فیصلہ کن جنگ شروع ہو چکی ہے ادب اپنے کو غیر جانب دار رکھ سکتا ہے؟ کیا حسن آرٹ وغیر کی نقاب پہن کر وہ کارزار حیات سے راہ فرار اختیار کر سکتا ہے؟ کیا واقعہ نگاری کی فصیل پر بیٹھ کر انقلاب و رجعت کی طاقتوں کی تصویر لے سکتا ہے؟

احساس ہر قسم کے آرٹ کی جان ہے تو پھر غریبوں اور مظلوموں کا حال زار ہمیں بے حس رکھ سکتا ہے؟ اگر زندگی کا سب سے اہم مسئلہ یہ کہ سماج کے چہرے سے بے کاری، افلاس اور ظلم کے داغ دھوئے جائیں تو حاشا یہ کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ ادب کا اشارہ کس جانب ہو وہ کیا کہے؟ کن سے کہے اور کس طریقے سے کہے؟

چنانچہ ہندوستانی ادیبوں سے ہماری یہ توقع واجب اور جائز
ہے کہ وہ یہ ثابت کر دکھائیں گے کہ ادب کی بنیادیں زندگی میں
پیوست ہیں اور زندگی مسلسل تغیر و تبدل کی کہانی ہے۔ زندہ اور
صادق ادب وہی ہے جو سماج کو بدلنا چاہتا ہے اسے عروج کی راہ
دکھاتا ہے اور جملہ بنی نوع انسان کی خدمت کی آرزو رکھتا ہے۔
ہمیں یقین ہے کہ ہمارے ملک کا ادب زندگی سے اپنے کو وابستہ
کرے گا اور زندگی کے ارتقاء کا علمبردار ہوگا۔'' ے

ناگپور میں پیش کئے گئے اس مینی فیسٹو پر پنڈت جواہرلال نہرو، آچاریہ نریندر دیو، مولوی عبدالحق اور منشی پریم چند جیسے دانشوروں اور ادیبوں کے دستخط تھے۔ ترقی پسند تحریک کی شہرت ملک کے تمام شہروں میں پہنچ گئی۔ اس میں دلچسپی اور وابستگی کے سبب ملک کے مختلف زبانوں کے ادیب اس تحریک کی پرزور حمایت کرنے لگے چنانچہ آپسی بات چیت اور اتفاق رائے سے یہ طے کیا گیا کہ سب کو مل کر ایک کل ہند کانفرنس کرنی چاہئے تاکہ ملک کے مختلف شہروں میں آباد ادیب و دانشور جو اس تحریک کی حمایت کرنے کے ساتھ ہی اس میں کام کر رہے ہیں وہ سب آپس میں ایک دوسرے سے مل سکیں ساتھ ہی ملک کی مختلف زبانوں میں تخلیق ہونے والے ادب سے واقفیت حاصل ہو سکے اور ادبی صورت حال کا جائزہ بھی لیا جا سکے۔

ترقی پسندوں کا ان باتوں کے علاوہ ایک اہم مقصد یہ بھی ہے پوری دنیا میں جو سیاسی بحران پیدا ہو گیا تھا اور اس کی وجہ سے تہذیب و ثقافت کو جو خطرات درپیش تھے تو ایسے حالات میں ادیبوں اور دانشوروں کی کیا ذمہ داری ہوتی تھی اور انھیں اپنے کلچر کے تحفظ اور بقاء کے لئے کیا کرنا چاہئے تھا اور کن لوگوں کا ساتھ دینا چاہئے تھا۔

پہلی کل ہند کانفرنس کی صدارت کے لئے متفقہ رائے ہوئی کہ منشی پریم سے صدارت کی درخواست کی جائے۔ چنانہ سجاد ظہیر نے پریم چندکو خط لکھ کر صدارت کی درخواست کی لیکن پریم چند نے معذرت کر لی اور سجاد ظہیر کو لکھا کہ:

''صدارت کی بات ...میں اس کا اہل نہیں۔عجز سے نہیں کہتا....میں اپنے میں کمزوری پاتا ہوں ۔مسٹر کنہیا لال منشی مجھ سے بہت بہتر ہوں گے۔ یا ڈاکٹر ذاکر حسین ، پنڈت نہرو تو بہت مصروف ہوں گے، ورنہ وہ نہایت موزوں ہوتے ۔اس موقع پر سبھی سیاست کے نشے میں ہوں گے اور ادبیات سے شاید ہی کسی کو دلچسپی ہو۔لیکن ہمیں کچھ نہ کچھ تو کرنا ہے ۔اگر مسٹر جواہر لال نہرو نے دلچسپی کا اظہار کیا تو جلسہ کامیاب ہوگا۔''

میرے پاس اس وقت بھی صدارت کے دو پیغام ہیں ۔ ایک لاہور کے ہندی سمیلن کا، دوسرا حیدرآباد دکن کی ہندی پرچار سبھا کا۔ میں انکار کر رہا ہوں ،لیکن وہ لوگ اصرار کر رہے ہیں ۔ کہاں کہاں پریسائیڈ کروں گا۔ ہماری انجمن میں کوئی باہر کا آدمی صدر ہو تو زیادہ موزوں ہے مجبوری درجہ میں تو ہوں ہی۔ کچھ رو گا لوں گا....اور کیا لکھوں ۔تم ذرا پنڈت امرناتھ جھا کو تو آزماؤ انہیں اردو ادب سے دلچسپی ہے اور شاید وہ صدارت منظور کر لیں۔'' [۸]

لیکن ادیبوں کے اصرار پر انھوں نے صدارت قبول کر لی سجاد ظہیر کو لکھا کہ:

''اگر ہمارے لئے کوئی صدر نہیں مل رہا ہے تو مجھی کو رکھ

لیجئے۔مشکل یہی ہے کہ مجھے پوری تقریر لکھنی پڑے گی۔میری تقریر
میں آپ کن مسائل پر بحث کرنا چاہتے ہیں،اس کا کچھ اشارہ کیجئے۔
میں تو ڈرتا ہوں میری تقریر ضرورت سے زیادہ دل شکن نہ ہو۔آج
ہی لکھ دو تاکہ جانے سے قبل اسے تیار کرلوں۔‘‘ ۹

پریم چند کا صدارت کے لئے اقرار ملتے ہی اس کانفرنس کی تیاری ہونے لگی اور انجمن کی پہلی کل ہند کانفرنس ۱۹۳۶ء میں لکھنو کے ’’رفاہ عام ہال‘‘ میں ہوئی۔کانفرنس میں پریم چند کے علاوہ بابو جینندر کمار، ڈاکٹر عبدالعلیم، حسرت موہانی، جے پرکاش نرائن، فراق گورکھپوری، ساغر نظامی، احمد علی، محمودالظفر ،یوسف مہر علی،اندو لال جنک،کملا دیوی چٹو پدھائے اور میاں افتخار الدین شامل تھے۔ان کے علاوہ مدراس، بنگال، گجرات،مہاراشٹر، پنجاب،سندھ، بہار اور یو پی کے ادیبوں نے بھی شرکت کی۔

چودھری محمد علی رودولوی کے استقبالیہ خطبہ سے کانفرنس کا آغاز ہوا۔اس کے بعد انجمن ترقی پسند مصنفین کا اعلان نامہ پیش کیا گیا جو اس طرح تھا کہ:

’’ہماری انجمن کا مقصد یہ ہے کہ ادبیات اور فنون لطیفہ کو
قدامت پرستوں کی مہلک گرفت سے نجات دلائے اور ان کو عوام
کے دکھ سکھ اور جدوجہد کا ترجمان بنا کر روشن مستقبل کی راہ دکھائے۔
جس کے لئے انسانیت اس دور میں کوشاں ہے۔‘‘ ۱۰

اعلان نامہ میں انجمن نے اپنا مقصد بھی بیان کیا تھا کہ:

(۱) ’’تمام ہندوستان کے ترقی پسند مصنفین کی امداد سے مشورتی
جلسے منعقد کر کے اور لٹریچر شائع کر کے اپنے مقاصد کی تبلیغ
کرنا۔

(۲) ترقی پسند مضامین لکھنے اور ترجمہ کرنے والوں کی حوصلہ افزائی کرنا اور رجعت پسند رجحانات کے خلاف جدوجہد کر کے اہل ملک کی آزادی کی کوشش کرنا۔

(۳) ترقی پزیر مصنفین کی مدد کرنا۔

(۴) آزادیٔ رائے اور آزادیٔ خیال کی حفاظت کی کوشش کرنا۔'' [۱۱]

ترقی پسندوں کے اعلان نامہ کے بعد پریم چند نے اپنا خطبہ صدارت پیش کیا اور ترقی پسند تحریک کے اصل مقاصد کی تشریح کی۔ پرانے ادب کو نشانہ بناتے ہوئے نئے ادب کے مقاصد کو واضح انداز میں بیان کیا۔ادب اور افادیت کے موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار کیا اور ساتھ ہی جگہ جگہ انجمن کی شاخوں کو قائم کرنے کے لئے کہا۔اپنے خطبے کا اختتام ان یادگار جملوں سے کیا۔

''ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو،حسن کا جوہر ہو،تعمیر کی روح ہو،زندگی حقیقتوں کی روشنی ہو،جوہم میں حرکت ،ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے..سلائے نہیں..کیونکہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔'' [۱۲]

کانفرنس میں احمد علی ،محمد دالظفر اور فراق گورکھپوری نے بھی مقالے پیش کئے۔کانفرنس کے آخری اجلاس میں مولانا حسرتؔ موہانی نے تقریر کی۔انھوں نے اپنی تقریر میں ظلم کرنے والوں کی مخالفت اور مظلوم انسانوں کی حمایت پر زور دیا اور کہا کہ ہمارا تخلیق کردہ جدید ادب انقلابی ہونیا چاہئے۔ تقریر کا اختتام انھوں نے اپنی شاعری کے متعلق کہے گئے ان الفاظ سے کیا۔

''آپ سوچتے ہوں گے ...جب میں ادیبوں کے سامنے

یہ نصب العین پیش کر رہا ہوں تو خود اس پر عمل کیوں نہیں کرتا۔ظاہر
ہے کہ میری شاعری میں اس قسم کی کوئی بات نہیں ہوتی۔لیکن آپ
کواس طرف توجہ کرنا چاہئے اور میں اس کانفرنس میں شریک ہونے
کے لئے آیا ہوں کہ آپ کے ان مقاصد کی طرفداری اور حمایت کا
اعلان کروں جو آپ کی تخلیق ہو۔پرانی باتوں سے کام نہیں چلے گا۔
وہ محض دل بہلانے کی چیزیں ہیں۔شاعری کے معاملے میں آپ کو
میری تقلید کرنے کی ضرورت نہیں بلکہ میں خود اس قسم کے نئے ترقی
پسند ادب کی تخلیق میں آپ کی پوری طرح مدد کروں گا۔'' ۱۳

کانفرنس میں کملا دیوی چٹو پادھیائے نے پر جوش تقریر کے ساتھ اس تحریک کا خیر مقدم کیا۔ترقی پسند ادیبوں کی انجمن کا بنایا گیا دستور کانفرنس میں منظور کرلیا گیا۔سجاد ظہیر کوانجمن کا جنرل سکریٹری مقرر کیا گیا اورالہٰ آباد کی انجمن کی ذمہ داری سونپی گئی۔اس کانفرنس میں منظور کی گئی دو باتیں نہایت اہمیت رکھتی ہیں۔پہلی حبش اور چین پر حملے کی مخالفت کی گئی اور دوسری اس بات پر زور دیا گیا کہ تمام افراد کوآزادی رائے وآزادی خیال کی اجازت دی جائے۔

کانفرنس کی کامیابی نے تمام ادیبوں کو متاثر کیا۔اس تحریک کی شہرت جگہ جگہ پھیل گئی۔محض اردو زبان کے ادیبوں نے ہی نہیں بلکہ دیگر زبان سے تعلق رکھنے والے مصنفین نے بھی اپنی اپنی انجمنیں قائم کر لی۔

ترقی پسند ادیبوں نے ۱۹۳۷ء میں الہٰ آباد میں کانفرنس منعقد کی۔جس کی صدارت مختلف زبانوں کے ادیبوں نے کی تاکہ مختلف زبانوں سے تعلق رکھنے والے لوگوں کواس سے فائدہ حاصل ہو سکے۔اس کانفرنس میں جن ادیبوں نے صدارتی خطبہ پیش کیا ان میں مولوی عبدالحق،آچاریہ نریندر دیو

جو پالی اور سنسکرت زبان سے تعلق رکھتے تھے اور ہندی زبان سے تعلق رکھنے والے رام نریش ترپاٹھی شامل تھے۔

۱۹۳۷ء میں الہ آباد میں ہونے والی اس کانفرنس کی کامیابی کے سبب ۱۹۳۸ء میں الہٰ آباد میں اردو ہندی کے ادیبوں نے مل کر ایک اور کانفرنس منعقد کی۔ جوش ملیح آبادی، پنڈت آنند نارائن ملاّ اور سمترا نندن پنت نے صدارتی خطبہ اس کانفرنس میں پیش کیا۔بطور مہمان پنڈت جواہر لال نہرو، کاکا کالیلکر اور میتھلی شرن گپت نے شرکت کی۔اس کانفرنس کی دو چیزیں یادگار حیثیت کی حامل ہیں۔ایک جواہر لال نہرو کی تقریر دوسری مشہور شاعر میتھلی شرن گپت کا پیام۔اس کانفرنس میں فیض احمد فیضؔ، ڈاکٹر عبدالعلیم، مجاز، سردار جعفری، شاہد لطیف، علی اشرف، امرت رائے، سریندر بالو پوری، سید اعجاز حسین، فراق گورکھپوری، سید احتشام حسین اور وقار عظیم وغیرہ نے بھی شرکت کی۔

اس تحریک کی دوسری کل ہند کانفرنس دسمبر ۱۹۳۸ء میں کلکتہ میں ہوئی۔کانفرنس کی صدارت ملک راج آنند نے کی۔اس موقع پر ڈاکٹر عبدالعلیم کو انجمن کا کل ہند سکریٹری مقرر کیا گیا۔کانفرنس میں مہمان اور انجمن کے رکن کی حیثیت سے شرکت کرنے والوں میں پرماتما چودھری، ڈاکٹر اجے سین گپتا، بدھ دیو بوسؔ، مانک بنرجی، تاراشنکر بنرجی۔بلراج ساہنی، مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی، کرشن چندر، ڈاکٹر عبد العلیم، مجاز، احمد علی، علی سردار جعفری، سجاد ظہیر، اور رضیہ سجاد ظہیر شامل تھے۔

دوسری کل ہند کانفرنس نے تنظیم کی حیثیت کو مزید مستحکم کر دیا۔ان ادیبوں میں خود اعتمادی کے ساتھ ہی ترقی پسند ادب کی تخلیق کے لئے جوش و جذبہ پیدا ہو گیا۔اس تحریک کی چاروں طرف پذیرائی بھرپور انداز میں ہونے لگی۔تحریک کے رجحان سے ہر شہر کے ادیب متاثر ہونے لگے اور ان کی تحریروں میں ایک نیا ادب وشعور ابھر کر سامنے آنے لگا۔ادباء، شعراودانشور کے علاوہ سیاست دانوں نے بھی تحریک کے مقاصد کو سراہا۔ترقی پسند ادیبوں نے تحریک کی کامیابی کو دیکھتے ہوئے اپنا ایک رسالہ

'نیاادب' کے نام سے نکالا جو پہلی بار لکھنؤ سے ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا۔تحریک کے ترجمان ہونے کے سبب'نیا ادب' کو بہت شہرت ومقبولیت حاصل ہوئی ۔اس رسالے کے ذریعہ ترقی پسند مصنفین کے مقاصد کی اشاعت بخوبی ہورہی تھی۔

اس دور میں ترقی پسند تحریک تجرباتی دور سے گزررہی تھی چنانچہ اس کے بیشتر نظریات تنقید کا موضوع بھی بنے لیکن ان تنقیدی نظریات نے اس تحریک کومقبول بھی بنایا۔

جب ۱۹۴۱ء میں بین الاقوامی سیاست میں تبدیلیاں ہونے لگیں تو ہمارے ملک کی سیاست بھی اس کے اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکی۔ ہمارے ملک میں انگریزی حکومت کے خلاف جدو جہد جاری تھی چونکہ برطانوی حکومت آخری سانسیں لے رہی تھی چنانچہ سیاسی جماعتوں نے اس صورت حال کا فائدہ اٹھا کر اپنی جدوجہد تیز کردی۔ برصغیر کی تاریخ میں یہ زمانہ شدید ترین سیاسی اورسماجی آویزش کا زمانہ تھا۔ اس دوران سجاد ظہیر بھی قید کر لئے گئے تھے۔ چنانچہ جب ۱۹۴۲ء میں وہ لکھنؤ جیل سے رہا ہوئے تو کچھ عرصے تک اس تحریک کے بارے میں نہ سوچ سکے لیکن جلد ہی اس تحریک کوانھوں نے دوبارہ منظّم کرنا شروع کر دیا جو سیاسی جبر اور دہشت انگیزی کی وجہ سے درہم برہم ہوگئی تھی ۔لیکن ملک میں جنگ کی نئ صورت حال کے سبب یہ بھی مسئلہ تھا کہ ان کو کون سا راستہ اپنانا چاہئے کیونکہ انجمن ادب اورعوام کے مسائل کوالگ الگ صورتوں میں تقسیم نہیں کرتی تھی بلکہ اس کا یہ ماننا تھا کہ جب ہمارے ملک کے حال اور مستقبل دونوں کوخطرہ ہو جائے تو ہر ادیب اور فنکار کی یہ ذمہ داری ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے ملک کی تہذیب وثقافت اوراس کے مستقبل کومحفوظ کرے۔جیسا کہ اس کیفیت کا اظہار کرتے ہوئے فیض نے کہا ہے کہ:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے

چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبض ہستی

دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے [۱۴]

چنانچہ اس تحریک کو منظّم کرنے کے لئے ڈاکٹر علیم، سردار جعفری، سبط حسن، رشید جہاں، شیو دان سنگھ چوہان، رضا انصاری اور دیگر لوگوں نے یہ طے کیا کہ انجمن کی طرف سے ایک کانفرنس منعقد کرنی چاہئے۔

اپریل یا مئی ۱۹۴۲ء میں دہلی میں ترقی پسند مصنفین کی تیسری کانفرنس ہوئی۔ یہ اجلاس ''ہارڈنگ لائبریری'' (گاندھی گارڈن) ہال میں ہوا تھا۔ اس کانفرنس کا نتیجہ وہ قرارداد ہے جسے تمام مصنفین نے متفقہ طور پر منظور کر لیا۔ جس میں فاشزم کی مخالفت اور امن عالم کے لئے اتحادی اقوام کے ساتھ ہمدردی کا اظہار کیا گیا۔ اس کانفرنس میں ترقی پسند ادیبوں کے علاوہ حلقہ ارباب ذوق کے لوگوں نے بھی شرکت کی جن میں راشؔد، میراجؔی، مولانا صلاح الدیؔن، قیوم نظر، مولانا عبدالمجید سالک، اور حفیظ جالندھری کے نام شامل ہیں۔

تیسری کل ہند کانفرنس سے یہ فائدہ حاصل ہوا کہ اس تنظیم میں دوبارہ جان پڑ گئی۔ لوگوں کے دلوں سے یہ خیال دور ہو گیا کہ یہ تحریک ختم ہو گئی ہے۔ دہلی کانفرنس میں جب ملک بھرے کے ادباء کی مشترکہ آواز ابھری تو ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادیب میں امتیاز کرنا مشکل ہو گیا۔

ممبئی ایسا رنگا رنگ شہر ہے جہاں ہر نسل اور ہر رنگ کا آدمی سما سکتا ہے۔ جب ترقی پسند ادباء نے ریڈیو کی ملازمت چھوڑنے کا ارادہ کیا تو وہ بھی بمبئی آ گئے جہاں فلم اور اخبار کی صنعت میں روزگار حاصل کرنے کے مواقع موجود تھے۔ چنانچہ ۱۹۴۲ میں یہ ترقی پسند تحریک کا اہم مرکز بن گیا اور چوتھی کل ہند کانفرنس اس شہر میں منعقد ہوئی۔ جس کی صدارت مرہٹی زبان کے ادیب ماما ویرکر نے کی۔ اس اجلاس میں ممبئی میں انجمن قائم کی گئی جس میں ہندی، گجراتی، کنڑی اور اردو زبان کے ادیبوں نے شرکت کی تھی۔

ممبئی کانفرنس کا اہم ترین فیصلہ ایک اعلان نامہ کی صورت میں شائع ہوا۔جس میں ترقی پسند ادباء وشعراء کو وطن کی آزادی کے لئے کوشاں رہنے اور جمہوریت کی فضا قائم کرنے کی تلقین کی گئی اور انھیں آزادی مساوات ، انسان دوستی اور ترقی پسندی کے عقیدے میں یقین پیدا کرنے کا مشورہ دیا گیا۔ اس عہد میں اس تحریک کے زیر اثر جو ادب تخلیق کیا گیا اس میں نعرہ بازی کا عنصر زیادہ دکھائی پڑتا ہے۔ چنانچہ اس دور میں انقلابی آواز میں صدا لگانے کا رجحان پیدا ہوا۔مثال کے طور پر اس دور کی شاعری کے چند نمونے پیش ہیں۔

دیکھ کہ آہن گر کی دکان میں
تند ہیں شعلے سرخ ہے آہن
کھلنے لگے قفلوں کے دہانے
پھیلا ہر اک زنجیر کا دامن
بول یہ تھوڑا وقت بہت ہے
جسم وزبان کی موت سے پہلے

(فیض) ۱۵؎

بڑھ کر اس اندر سبھا کا ساز وساماں پھونک دوں
اس کا گلشن پھونک دوں، اس کا شبستاں پھونک دوں
تخت سلطاں کیا، میں سارقصر سلطاں پھونک دوں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

(مجاز) ۱۶؎

گر رہا ہے سپاہی کا ڈیرا

ہو رہا ہے میری جاں سویرا
او وطن کو چھوڑ کر جانے والے
کھل گیا انقلابی پھریرا

(مخدومؔ) ۱۷؎

اس دور میں ترقی پسند خیالات رکھنے والے بیشتر شعرا مثلاً فیض احمد فیضؔ، علی سردار جعفریؔ، مجازؔ، مخدومؔ وغیرہ فنی پختگی کی منزل سے گزر چکے تھے۔ چنانچہ ان لوگوں نے اپنی شاعری سے عوام کو متاثر کرنے کی کوششیں کیں اور وہ کامیاب بھی ہوئے۔ افسانہ نگاری کے فن میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اپیندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی وغیرہ نے سماج کی کھردری اور کڑوی حقیقتوں کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنا کر سماجی بندشوں اور رسم و راج کو توڑنے کی کوششیں کی۔ تنقید کے میدان میں مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، عزیز احمد، مختار حسین، وغیرہ نے خدمات انجام دیں۔ یہی نہیں بلکہ دیگر اصناف، مثلاً ناول، ڈرامہ نے بھی ترقی پسند خیالات کی ترویج و اشاعت میں اہم رول ادا کیا۔ یہ دور ہمہ جہت ترقی کا دور تھا، مختلف رسالوں مثلاً ادب لطیف، ساقی دہلی، نظام بمبئی، نے بھی ترقی پسند ادب کو شائع کر کے اپنی خدمات انجام دی۔ ان کوائف سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس تحریک کے پس پشت ایک ایسا ذہن کارفرما تھا جو عوام کو سائنسی انداز میں اس تحریک کی طرف متوجہ کر رہا تھا۔ ان کاوشوں کے نتائج یہ برآمد ہوئے کہ ملک کے مختلف حصوں میں انجمن کی شاخیں قائم ہو گئیں اور تحریک ملک کے دیگر حصوں میں بڑی تیزی سے پھلنے پھولنے لگی۔ چنانچہ اکتوبر ۱۹۴۵ء میں حیدر آباد میں ہوئی کل ہند کانفرنس بہت کامیاب ہوئی۔ اس کانفرنس میں کرشن چندر نے اپنے تاثرات کو ''پودے'' کے نام سے پیش کیا۔ کانفرنس میں پیش کئے گئے مقالوں میں سبط حسن کا 'اردو جرنلزم کا ارتقاء' احتشام حسین کا 'ترقی پسند تنقید' ساحر لدھیانوی کا 'جدید انقلابی شاعری' سردار جعفری کا 'اقبال کی شاعری'

اور سجاد ظہیر کا 'اردو ہندی ہندوستانی' شامل تھا۔

ترقی پسند تحریک منزل بہ منزل ترقی کا زینہ طے کرتے ہوئے اس مقام عروج پر پہنچ چکی تھی کہ ادباء کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی بجائے ادبا خود بخود اس تحریک کی طرف کھینچنے لگے۔ اسی درمیان تحریک ان ادباء کی طرف متوجہ ہونے لگی جن کی تخلیقات تو ترقی پسند نہیں تھی لیکن اس ادب کو ترقی پسند ادب سے موسوم کیا جا رہا تھا۔ مثال کے طور پر حسن عسکری، ن۔م۔ راشد، منٹو، عصمت چغتائی کی طرح بہت سے نئے ادیب جنسی حقیقت نگاری کو حقیقت نگاری سمجھ کر پیش کر رہے تھے اور ہر نئے ادب کو ترقی پسند ادب میں شمار کیا جانے لگا۔ چنانچہ اس ضمن میں سجاد ظہیر نے حیدر آباد کانفرنس میں اپنے احتجاج کرتے ہوئے کہا کہ:

''ترقی پسند ادب کے مخالفین ہر نئے ادیب کو اگر وہ خراب
ادیب ہے تو اور زیادہ با اصرار ترقی پسند کا نام دے کر پوری تحریک کو
بدنام کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔'' ۱۸؎

اس لئے ان ادیبوں کے تخلیق کردہ ادب کو انحطاطی ادب کا نام دیا گیا اور انھیں انحطاطی ادب کے زمرہ میں شامل کر دیا گیا۔ اگر ہم مجموعی طور پر اس تحریک پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ۱۹۳۵ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کا دور ترقی پسند تحریک کا دور تھا اور اس درمیان جو بھی ادب تخلیق کیا گیا اس پر ترقی پسند نظریہ کی چھاپ دکھائی پڑتی ہے۔

آزادی کے بعد برصغیر کی تقسیم کے اثرات سے تحریک بھی محفوظ نہ رہ سکی اور ترقی پسند مصنفین کی انجمن بھی دو حصوں میں بٹ گئی۔ تحریک کی تقسیم کے سبب سے تحریک محدودیت کا شکار ہوگئی۔ اسی دوران تحریک کے ادیبوں اور دانشوروں میں بھی اختلاف پیدا ہونے لگے جس کے سبب تحریک میں ٹوٹ پھوٹ ہونے لگی۔ اس صورت حال کے متعلق پروفیسر علی احمد فاطمی کا خیال ہے کہ:

''اسی مقام پر کچھ دیر دم لے کر ٹھنڈے دل و دماغ سے

نئے مسائل اور نئے تقاضوں کی روشنی میں ترقی پسند ادیبوں کو ایک نیا
لائحہ عمل تیار کرنا چاہئے تھا، لیکن شاید ایسا نہیں ہوا بلکہ اس کے برعکس
ادب اور سیاست کے تمام رشتوں و نزاکتوں کو بلائے طاق رکھ کر
انجمن نے ۴۹ کی بھیمڑی کانفرنس میں اپنے انتہا پسندانہ منشور کی وجہ
سے ایک سیاسی حیثیت دیدی اور بھول گئے کہ یہ انجمن یہ تحریک
بنیادی طور پر ادبی تحریک تھی اور ادب اور سیاست کا خواہ کتنا گہرا
تعلق کیوں نہ ہو دونوں کے معیار و اقدار الگ الگ ہوتے ہیں۔
بہر حال محاذ بکھرنے لگا اور دیکھتے دیکھتے غیر مارکسی یا غیر سیاسی
ادیب اس سے الگ ہونے لگے۔ چھوٹے چھوٹے اختلافات بڑا
روپ لینے لگے اور چودہ پندرہ برس کا خوبصورت تاریخی اور یادگار
سفر گزار تنظیم و تحریک تعطل کا شکار ہوگئی۔'' [19]

چنانچہ ترقی پسندوں کے یہ اختلاف ہی تحریک کے لئے مضر ثابت ہوئے۔ ۱۹۵۳ء میں دہلی میں ہونے والی کانفرنس میں جب منشور میں تبدیلی کی گئی تو اس وقت تک تحریک کی انقلابی روح پرواز کر چکی تھی جس کی وجہ سے ۱۹۵۳ء میں مئو ناتھ بھنجن میں منعقد کانفرنس بھی تقریباً ناکام ہوگئی۔

اس دوران ہندوستان کی ادبی فضا میں بھی تبدیلی رونما ہو رہی تھی بالخصوص اردو ادب میں، اردو ادب دو دھاروں میں تقسیم ہو کر کے اپنی راہیں طے کر رہا تھا تو یہ تحریک بھی زوال کا شکار ہونے لگی۔

لیکن اسی وقت نوجوان ترقی پسندوں کا ایک گروہ احتشام حسین، آل احمد سرور، ممتاز حسین اور محمد حسن وغیرہ کی سرپرستی میں اس بجھتے ہوئے چراغ میں نئی جان ڈالنے کی کوشش کر رہا تھا۔ جن میں سید محمد عقیل، شارب ردولوی، زاہدہ زیدی، قمر رئیس، اقبال مجید، آغا سہیل وغیرہ کے نام خاص طور پر قابل

ذکر ہیں۔

۱۹۸۶ء میں ترقی پسند تحریک کی صدی پوری اردو دنیا میں بڑے جوش خروش کے ساتھ منائی گئی۔ یہ وہ دور تھا جب ترقی پسندوں کا ایک گروہ اس تحریک کے خاتمے کا اعلان کر رہا تھا۔اس حقیقت سے انکار نہیں کہا جاسکتا کہ ترقی پسند تحریک ایک منظّم اور فعال تحریک تھی۔

نظام قدرت ہے کہ ہر شے کا زوال ہے چاہئے وہ جاندار چیز ہو یا بے جان ۔کوئی بھی چیز ایک مدت تک تو کارفرما رہتی ہے لیکن بعد میں اس کا اختتام لازمی ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک بھی نظام قدرت کے مطابق ایک مدت تک تو کارفرما رہی لیکن کچھ اپنی کمزوریوں اور کچھ اپنی مدت پوری ہو جانے کے سبب زوال پذیر ہوگئی۔اس تحریک نے اپنا کام نہایت منظّم طریقے سے انجام دیا اور اس کی خوبیوں سے صرف نظر ممکن نہیں۔اس کے پس پشت ایک واضح نصب العین اور منصوبہ بندی موجود تھی۔ چنانچہ اس نے نہ صرف ادب میں مباحث پیدا کئے بلکہ اثر انداز ہونے کی کوشش بھی کی۔اس تحریک نے حقیقت پسندانہ نظریات کو فروغ دیا اور معاشی استحصال کرنے والی قوتوں کی نشاندہی کی۔اس تحریک کے مقاصد میں ایک خوشحال معاشرے کی تعمیر پنہاں تھی۔ یہ ایک ہمہ جہت تحریک تھی۔

❑❑❑

حواشی

۱	تنقید اور عملی تنقید : سید احتشام حسین	ص ۲۵
۲	عزیز احمد: ترقی پسند ادب	ص ۴۷
۳	تنقیدی تناظر : قمر رئیس	ص ۸۲-۸۱
۴	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک : خلیل الرحمٰن اعظمی	ص ۲۹، ۳۰
۵	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک : خلیل الرحمٰن اعظمی	ص ۳۱
۶	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک : خلیل الرحمٰن اعظمی	صفحہ ۳۲، ۳۳
۷	ادب اور زندگی : اختر حسین رائے پوری	ص ۱۲
۸	روشنائی : سجاد ظہیر	ص ۸۶، ۸۷
۹	روشنائی : سجاد ظہیر	ص ۔ ۸۷
۱۰	نیا ادب اور کلیم جنوری فروری ۱۹۴۱ء	ص ۲۸
۱۱	نیا ادب اور کلیم جنوری فروری ۱۹۴۱ء	ص ۳۲
۱۲	روشنائی : سجاد ظہیر	ص ۱۰۲
۱۳	روشنائی : سجاد ظہیر	ص ۱۰۸
۱۴	دست صبا : فیض احمد فیضؔ	ص ۱۰
۱۵	کلیات فیض : فیض احمد فیضؔ	ص ۸۲
۱۶	آہنگ : اسرار الحق مجازؔ	ص ۴۳
۱۷	سپاہی : مخدوم محی الدین	ص ۱۱
۱۸	ترقی پسند ادب : سردار جعفری	ص ۱۹۵-۱۹۶
۱۹	ترقی پسند تحریک سفر در سفر : پرو دفیسر علی احمد فاطمی	ص ۱۱

باب دوم

ترقی پسند تحریک سے وابستہ اردو کے ابتدائی ڈراما نگار

ڈراما لفظ ڈراؤ سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں 'کر کے دکھانا' گویا اس لفظ میں ہی اس صنف کی خصوصیت آ جاتی ہے۔ مختلف ناقدین نے صنف ڈراما کی تعریف الگ الگ انداز میں کی ہے۔

''شیلڈن چینی'' ڈرامہ کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ''ڈراما ایک یونانی لفظ سے ماخوذ ہے جسکے معنی ہے ''میں کرتا ہوں'' اور جس کا اطلاق '' کی ہوئی چیز'' پر ہوتا ہے۔''۱؎

ڈاکٹر اسلم لفظ ڈرامے کی تعریف اس طرح کرتے ہیں:

> ''ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ موزونیت اور نغمے کے ذریعہ کرداروں کو محو گفتگو اور مصروف عمل ہو بہو ایسا دیکھایا جائے جیسے کہ وہ ہوتے ہیں۔ یا ان سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جائے۔''۲؎

Hego کی ڈرامے کے بارے میں یہ رائے ہے کہ:

> ''ڈراما ایک آئینہ ہے جس میں فطرت منعکس ہوتی ہے۔''۳؎

Drama is a mirror in which nature is reflected

Oxford Dictionary میں ڈرامے کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

> "Drama : A compositon in prose or verse adopted to be acted upon a stage in which a story is related by means of dialogue and action and is represented with accompanying gesture, costume and scenery, as, in reallife; a play." ۴؎

جبکہ بھرت منی کا خیال ہے کہ:

> ^^Hkkokudhrue] ukuHkkokilUue] ukukoL;kr jkVede vkj ykdoRrkudjoeA** ۵؎

دھننجے نے بھرت منی کی تائید کرتے ہوئے کہا کہ :

^^voLFkkudfrukV;eA** ۶

مذکورہ مفکرین کے اقول سے ڈرامے کے معنی ومفاہیم واضح ہونے کے ساتھ مبڈ رسدھانت کمار

ان مفکرین کے اقوال کی روشنی میں اپنی رائے کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

^^vkpk; Hkjr] /kuU t; }kjk fufn"V ukV;
y{k.kk d vk/kkj ij dgk tk ldrk g fd ukV;
og n';&dk0; g ftle l[k&n[k lefUor ykd
LoHkko dk vudj.k gkrk g] voLFkkvk dk
vudj.k gkrk gA vkj ;g vudj.k :i dk vkjki
dju oky vfHkurkvk d ek/;e l iLrr fd;k
tkrk gA** ۷

اردوادب کے مختلف ناقدین نے ڈرامے کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار اس طرح کیا ہے:

اس سلسلے میں ڈاکٹر اعجاز حسین کا قول قابلِ ذکر ہے:

''ڈراما ایک خوبصورت طائر ہے اور اسٹیج اس کا پرواز جس
کے بغیر طائر بلندی حاصل نہیں کرسکتا۔اس کی خوبصورتی،فطری قوت
اور حسن جاذب نظر نہیں ہوسکتا۔ڈرامے کی مقبولیت ونمائش اسٹیج کے
بغیر ممکن نہیں۔'' ۸

پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

''ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما صرف پڑھے
جانے کے لئے نہیں ہے اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے(یا زرائع
ترسیل کے دوسرے طریقوں یعنی فلم،ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے
ہے) یعنی ڈرامے پیش کئے جانے کے لئے لکھے جاتے ہیں صرف

پڑھنے کے لئے نہیں لکھے جاتے۔'' ۹ے

سید وقا عظیم کا خیال ہے کہ:

''ڈراما کا اصل یونانی ہے اور اس زبان میں اس کے معنی
ہیں کر کے دکھانا۔ گویا یونانیوں کے نزدیک ڈرامے کا سب سے بڑا
امتیاز اور اس کا بنیادی عنصر اس کی یہی خصوصیت ہے کہ جو کچھ لکھا
جائے۔ یہ ڈرامے کی بڑی سیدھی سادی لیکن واضح اور روشن تعریف
ہے۔'' ۱۰ے

عشرت رحمانی رقم طراز ہیں:

''ادب کی تمام اصناف کی طرح اس کی تکمیل محض الفاظ
سے نہیں ہوتی بلکہ حقیقی معنوں میں ڈراما مجسم عمل ہے۔'' ۱۱ے

نور الہیٰ و محمد عمر کا قول قابل ذکر ہے:

''تخلیق آدم کے ساتھ موت پیدا ہوئی اور انسان کی بالیدگی
کے پہلو بہ پہلو فن نقالی نے نشو نما حاصل کی ارسطو کا قول ہے کہ نقالی
انسان کی جبلت میں داخل ہے اور اس کا ظہور اس کے بچپن ہی سے
ہوتا ہے نقالی صورت و حرکات انسان میں یکساں طور پر پائے جاتے
ہیں جن کا ارتقاء کا انتہائے کمال یا عمل ڈراما ہے۔'' ۱۲ے

شاہد حسین نے اس سلسلے میں لکھا ہے :

''ڈراما محض مکالمے میں لکھی گئی تحریر کا نام ہے نہ محض
واقعات و کردار کا مجموعہ ڈراما محض تفریح ہے نہ محض فلسفہ یہ کہیں تزکیہ

> نفس ہے کہیں تخیل کی معراج تو کہیں موکش کا ذریعہ۔ڈراما کسی قصے
> یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعہ تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً
> پیش کرنے کا نام ہے۔...دراصل ڈراما ناول یا افسانے کی طرح
> صرف تحریری ادب نہیں ہے جو لکھے یا پڑھے جانے تک محدود ہو بلکہ
> اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے یہ مکمل اس وقت ہوتا ہے جب اسے
> اداکاروں کے ذریعہ اسٹیج پر عملاً پیش کر دیا جاتا ہے۔ ۱۳ؔ

اس طرح ان نقادوں محققین اور مفکرین کے خیالوں کی روشنی میں ڈرامے کی تشریح وضاحت اس طرح ہوتی ہے کہ ڈراما الفاظ وعمل کا مرکب ہے دونوں ایک دوسرے کے لئے ضروری ہیں۔اسکی کامیابی کے لئے اس کا سٹیج سے رشتہ ہونا لازم وملزم ہے۔فنی نقطۂ نظر سے اس کو پختگی جب حاصل ہوتی ہے جب یہ اپنے تمام اجزائے ترکیبی کو برتتے ہوئے آگے بڑھتا ہے۔ڈرامے کی کامیابی میں اداکار بہت اہم رول ادا کرتے ہیں کبھی کبھی فنی اعتبار سے کمزور ہونے پر بھی ڈراما محض کامیاب اداکاری کے سبب مقبولیت حاصل کر لیتا ہے۔ڈرامے کو عموماً دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے المیہ وطربیہ۔

فن ڈراما دنیا کی ابتدا سے ہی موجود ہے کیونکہ نقل انسان کی فطرت میں شامل ہے جس کا اظہار وہ مختلف شکلوں میں کرتا رہا ہے۔رام لیلا ،نوٹنکی ، بھانڈوں کی نقل کٹھ پتلیوں کے تماشے وغیرہ اس کی مختلف شکلیں ہیں۔ڈرامے کی ابتدا مغربی ممالک یونان سے مانی جاتی ہے جبکہ اسی زمانے میں ہندوستان میں بھی ڈرامے کا فن رواج پا چکا تھا۔یونان میں ڈراموں کی ابتدا پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر مسعود حسن رضوی اس طرح رقم طراز ہیں :

> ’’دنیا میں سب سے پہلے جس قوم نے ان عناصر کو ترتیب
> دے کر ڈرامے کی تخلیق کی وہ اہل یونان تھے۔یونان میں چھٹی صدی

قبل مسیح میں ٹریجڈی یا المیہ اور پانچویں صدی قبل مسیح میں کامیڈی یا
طربیہ نے جنم لیا۔ ابتدا میں یہ ڈرامے پہاڑیوں کے دامن کے کھلے
میدانوں میں دکھائے جاتے تھے۔ پانچویں صدی قبل مسیح کے وسط
میں پہلا باقاعدہ تھیٹر یا تماشا خانہ تیار ہوا۔ پردوں پر سین پینٹ کرنا
یعنی منظروں کی تصویریں بنانا اور طرح طرح کی مشینوں کا استعمال
بھی اسی زمانے میں شروع ہوا۔

یونانی ڈراما اور تھیٹر کو شروع ہوئے جب بہت طولانی مدت
گزر چکی اور یہ دونوں چیزیں ترقی کی بہت سی منزلیں طے کر چکی تو
اٹلی میں ان کی بنیاد پڑی۔ ابتدا میں ایک مدت تک لکڑی کے تھیٹر
بنتے رہے ۱۵۴ قبل مسیح میں پتھر کا پہلا تھیٹر تعمیر کیا گیا۔ مگر سینٹ کے
حکم سے اس کو منہدم کرنا پڑا۔ کوئی سو برس بعد یعنی پچاس یا پچپن
سال قبل مسیح پہلا مستقل سنگیں تھیٹر تیار ہوا۔ رفتہ رفتہ اٹلی نے ڈرامے
اور تھیٹر میں ایسی ایجادیں اور اتنی ترقیاں کیں کی یہ یونانی تھیٹر
کو مات کر دیا۔ اٹلی کے بعد اسی کے اثر سے جرمنی میں دسویں صدی
عیسوی میں اور فرانس اور اسپین میں بارھویں صدی عیسوی میں مذہبی
ڈرامے کی ابتدا ہوئی۔ انگلستان میں پہلا مذہبی ڈراما ۱۱۱۰ء میں اور
پہلا غیر مذہبی ڈراما ۱۲۶۸ء میں کھیلا گیا۔'' [۱۴]

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ڈرامے کی ابتدا یونان سے ہوئی اور یہ بعد میں دیگر
مغربی ممالک اٹلی، فرانس، اسپین، اور انگلستان میں پھلا پھولا اور ترقی کی منزلیں طے کرتا گیا۔ جیسا کہ

اس سے پہلے ذکر کیا جا چکا ہے اسی دور میں ہندوستان میں بھی ڈرامے کی ابتدا ہو چکی تھی کیونکہ اس دور کے بعض ڈرامے دستیاب ہوتے ہیں ۔ ہندوستان میں صنف ڈراما کے ارتقاء کے سلسلے میں مختلف روایتیں ملتی ہیں ۔جن میں یہ روایت بہت مشہور ہے کہ ڈراما دیوتاؤں کی خواہش پر عالم وجود میں آیا۔ جس کا مقصد دیوتاؤں کی بے کیف زندگی کو دلچسپی کا سامان فراہم کرنا تھا۔کہا جاتا ہے کہ ایک بار دیوتاؤں کے دل میں اپنی بے کیف اور سپاٹ زندگی سے اکتاہٹ پیدا ہوئی تو وہ سب آپس میں مل کر راجا اندر کے پاس پہنچے اور کسی دلچسپ مشغلے کے طالب ہوئے ۔راجا اندر نے کہا چلو برہما کے پاس چلتے ہیں شاید کوئی صورت نکل آئے ۔ چنانچہ سب مل کر برہما کے پاس پہنچے اور ان کے سامنے اپنا مدعا بیان کیا۔ برہما نے سوچ کر یہ صورت نکالی کہ انھوں نے رگ وید سے ''رقص''، ساموید سے ''سرود،'' یجروید سے ''حرکات وسکنات اور اتھر وید سے ''اظہار جذبات کا طریقہ'' اخذ کر کے ایک پانچواں وید ''نٹ وید'' کے نام سے ترتیب دیا اور آسمانی معمار ''وشوکرم'' کو یہ حکم دیا کہ وہ ایک ناٹیہ گھر کی تعمیر کریں۔ ''بھرت'' نام کے رشی کو یہ ہدایت دی گئی کہ وہ اس کو عملی جامہ پہنائیں اور اس وید کو شاستر کی صورت میں دنیا کے سامنے پیش کریں۔سنسکرت ڈرامے کی ہندوستان میں ابتدا کی یہ روایت ڈرامے کی تاریخ میں بہت مشہور ہے۔

صنف ڈرامے کے بارے میں بعض ناقدین ماہرین کا خیال ہے کہ ہندوستان نے بھی مغربی ملکوں کی طرح ڈرامے کا فن یونان سے مستعار لیا ہے۔جبکہ یونان کی تاریخی شواہد سے یہ نتیجہ بہ آسانی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ڈرامے کا فن دونوں جگہ اپنے اپنے منفرد مزاج کے ساتھ پروان چڑھا۔ان کی فنی تربیت مقصد اور موضوع میں بھی فرق تھا۔نورالہٰی و محمد و عمر اس سلسلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ہندوستان میں ڈراما کس طرح پیدا ہوا؟ ایک ایسا سوال
> ہے کہ قطع نظر روایات مذہبی اس کا جواب دینا مشکل ہے۔لیکن اس
> سے مجال انکار نہیں کہ سنسکرت کی صرف نحو کے موجد پانالی سے قبل

ڈراما ہندوستان میں رائج تھا۔سنسکرت صرف نحو کا نامور شارح گیتا نجلی بھی اپنی تصنیف میں ڈراما کا حوالہ دیتا ہے۔باوجوداس کے اکثر علماء کا خیال ہے کہ ہندوستان نے یورپ کے دیگر ملکوں کی طرح ڈراما یونان سے مستعار لیا ہے۔وجہ اشتباہ یہ ہے کہ سکندراعظم کے زمانے سے یونانی نوآبادیوں بندرگاہوں اورتمام مشرقی تجارتی مرکزوں میں قائم تھیں، جہاں یونانی اکثر تفریح طبع کے لئے ڈرامے کیا کرتے تھےممکن ہے کہ ہندی ڈرامے کے مرکز اجین اورقنوج تک یویانی تجارت اورتہذیب کی روح پہنچ گئی ہو یا کالیداس یونانی ڈراموں سے آشنا ہولیکن اگر یہ تمام ممکنات درست بھی ہوں تو یہ بھی نتیجہ لازم نہیں آتا کہ ڈراما ہندوستان کی چیز نہیں یونان کا عطیہ ہے۔ اس بات کا کوئی ثبوت موجود نہیں کہ یونانی ڈرامے نے ہندی ڈرامے پر کوئی اثر ڈالا کیونکہ اوّل یونانی اور ہندی ڈرامے کے اصول اورترتیب میں زمین اورآسمان کا فرق ہے۔دوم یونانی اتحاد ثلاثہ سے سرموانحراف نہیں کرتے اور ہندی ڈرامے میں اتحادمکانی وزمانی کی مطلق پروانہیں کی جاتی۔سوم ایک ہی ڈرامے میں ٹریجڈی اورکومیڈی کے جلوے دکھانا قدیم ہندی ڈرامانویسوں کا شعار ہے جو یونانی اسٹیج میں روانہیں۔چہارم یونانیوں کے برعکس ہندی ٹریجڈی اورکومیڈی میں کوئی تمیز نہیں کرتے۔بلکہ ان کے یہاں ٹریجڈی کی صنف ہی معدوم ہےاس کے علاوہ انسائیکلو پیڈیا کا مقالہ

> نگار معترف ہے کہ ہندوستان فن ڈراما کے لئے کسی غیر ملک کا مرہون
> منت نہیں ۔ایسی صورت میں یہ تسلیم کرنا ہی پڑتا ہے کہ ڈراما خالص
> ہندی چیز ہے۔'' ۱۵

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں ڈراما یونان سے مستعار نہیں لیا گیا بلکہ اس نے ہندوستان میں ہی رواج پایا۔ ہندوستان میں اس روایت کی ابتدا سنسکرت ڈراموں سے ہوتی ہے ۔ اسلئے ہم اس دور کو سنسکرت ڈرامے کا دور بھی کہہ سکتے ہیں۔ سنسکرت ڈراما نگاری کی روایت میں پہلا ڈراما نگار ''اشوگھوش'' کو کہا جاتا ہے جو پہلی صدی عیسوی سے تعلق رکھتا تھا۔ اشوگھوش کے بعد بھاس، سیومل، اور کوی پتر کے نام آتے ہیں۔ سیومل اور کوی پتر کے ڈرامے تو نہیں ملتے البتہ بھاس کے تیرہ ڈرامے ملتے ہیں۔ ان ڈراما نگاروں کے بعد جس ڈراما نگار کو سب سے زیادہ شہرت حاصل ہوئی اس کا نام کالیداس ہے۔ 'کالیداس' کے تین ڈرامے ملتے ہیں۔ مالویگ اگنی مترا، شکنتلا، اور وکرم اروشی' جن میں ڈراما شکنتلا کو خاص شہرت حاصل ہوئی۔ کالیداس کے بعد قنوج کے راجہ ہرش کو ڈراما نگاری میں شہرت حاصل ہوئی۔ 'رتناولی' پریادرسک'، اور ناگ نندان کے ڈرامے ہیں۔ راجہ ہرش کے بعد ڈراما نگاری میں دو بڑے نام اور آتے ہیں ایک 'بھٹ نرائن' دوسرا 'بھوبھوتی'۔ بھٹ نرائن کا ''ونی کمہار'' اور بھوبھوتی کا ''مالتی مادھو'' کو خاص شہرت حاصل ہے۔ اس کے بعد بہت سے ڈرامے لکھے گئے لیکن ان کو وہ شہرت حاصل نہ ہو سکی اور سنسکرت ڈراما زوال کی طرف بڑھنے لگا۔ سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بارے میں ''ڈاکٹر محمد اسلم قریشی کا خیال ہے کہ:

> ''یہ تعجب خیز بات ہے کہ دوسری صدی عیسوی کے اواخر
> سے گیارہویں صدی تک نو سال کے طویل عرصے میں معدودے
> سنسکرت ڈراما نگاروں کے محض گنتی کے ڈرامے دستیاب ہوتے

ہیں۔سنسکرت ڈرامے کی تاریخ میں بھوبھوتی (۸۰۰ء) سنگ میل کی
حیثیت رکھتا ہے۔اس کے ڈراموں کی ایسی نہج کی نشان دہی ہوتی
ہے جس سے واضح ہوجاتا ہے کہ اس عہد میں سنسکرت اسٹیج ختم ہو چکا
تھا اور سنسکرت ڈرامے محض صفحات کی رونق بن کر رہ گئے تھے...
بھوبھوتی سے کرشن مسرا (۱۱۰۰ء) تک سنسکرت ڈرامے نے بالعموم
حماسہ(Epie) اور ڈرامائی نظم کی ملی جلی صورت اختیارکر لی۔
بھوبھوتی کے ڈرامے ''ماویر چرتر'' اوراترارام چرتر'' راج سکھر کے'
'بال رامائن'' اور ''بال بھارت'' و مودھر مسرا یا مدھوسدھن کا
''ہنومان ناٹک'' سب اسی نوعیت کے ہیں ۔ یہ صرف نام ہی کے
ڈرامے ہیں ان کو اسٹیج پر اداکاری کی حیثیت حاصل نہیں اور صرف
مطالعے کی چیز بن کر رہ گئے ہیں۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ اس
زمانہ میں نہ اسٹیج میسر تھا اور نہ یہ ڈرامے اسٹیج پر نمائش کے لئے تحریر
کئے گئے تھے..... بنابریں یہ محقق ہوجاتا ہے کہ آٹھویں صدی عیسوی
سے ہندو اسٹیج ختم ہو چکا تھا اور سنسکرت ڈراما صرف پڑھنے پڑھانے
کی چیز رہ گیا تھا۔''[۱۶]

سنسکرت ڈرامے کے زوال کا سبب یہ بھی تھا کہ سنسکرت چونکہ اعلیٰ طبقہ کی زبان تھی اور جب یہ زبان نچلے طبقے تک پہنچی تو اپنا معیار برقرار نہ رکھ سکی اوراس میں بازاری پن آ گیا۔زبان کے اثرات نے فن ڈراما کو بھی متاثر کیا اور ڈرامے میں سوقیانہ اور سطحیت کے عناصر پیدا ہو گئے۔فن ڈرامانے بہروپ، ط نوٹنکی اور سوانگ کی صورت میں مختلف شکلیں اختیار کر لیں جس سے ڈراما اپنی فنی قدروں پر قائم نہ رہ سکا

اورمزید زوال کا شکار ہو گیا۔

سنسکرت ڈراموں کے صدیوں بعد اردو میں ڈراما نگاری کا رجحان پیدا ہوتا ہے۔اردو ڈرامے کی پیدائش کے متعلق عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''سلطان واجد علی شاہ کے دور میں فنون لطیفہ،شعر ونغمہ اور رقص و سرور کو خاص عروج و منزلت نصیب ہوئی۔اس دور میں وہ تمام ابتدایہ عناصر جن کا اردو تھیٹر کے ترکیبی اجزا میں ذکر ہو چکا ہے اپنی اپنی جگہ ترقی پر تھے۔بھانڈوں کی محفلیں، نقالی، لیلائیں، سنگیت، نوٹنکی، سوانگ اور اسلامی نظموں کی مختلف اصناف اور سلطان شاہی محل میں رقص و سرود کی محفلیں آراستہ ہوا کرتیں۔ ماہرین فن اور جملہ قسم کے فن کار تنخواہ دار شاہی غلام تھے۔سلطان بہ نفس نفیس ان فنی تربیت دیا کرتے وہ خود ماہرین فن تھے۔ان مجالس کو باقاعدہ اسٹیج پر پیش کیا جانے لگا۔''[۱۷]

یعنی یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو کا پہلا تھیٹر واجد علی شاہ نے قائم کیا اور اپنی عشقیہ مثنوی افسانہ عشق کو منظوم ناٹک میں مرتب کیا جس کا پیرایہ رہس تھا۔اور اسی مثنوی کو بنیاد بنا کر قصہ ''رادھا کنہیا'' کے نام سے ایک ڈراما ترتیب دیا۔یعنی قصہ ''رادھا کنہیا'' ہی اردو کا پہلا ڈراما تھا۔اور امانت کی اندر سبھا کو ہم اس کا دوسرا نقش کہہ سکتے ہیں لیکن بعض تاریخی و تنقیدی شواہد کی بنیاد پر امانت کی اندر سبھا کو ہی اولیت حاصل رہی ہے۔پروفیسر مسعود حسین رضوی بھی اندر سبھا کو ہی اردو ڈرامے کا نقش اول قرار دیتے ہوئے اپنی کتاب لکھنؤ کا شاہی اسٹیج میں رقم طراز ہیں:

''وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لئے لکھا اور کھیلا

گیا۔ وہ پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور اودھ میں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظر عام پر آیا۔ اور سینکڑوں مرتبہ شائع ہوا۔'' ۱۸

اس اقتباس کی روشنی سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ رواجد علی شاہ کے قصہ ''رادھا کنہیا'' جوان کے محل میں کھیلا گیا تھا سے اردو ڈرامے کی ابتدا ضرور ہوتی ہے لیکن ڈرامے کے فنی لوازم پر جو ڈراما پورا اترتا ہے وہ امانت کی اندرسبھا ہے یہ پہلا ڈراما ہے جو پہلی بار عوام کے لئے اسٹیج پر کھیلا گیا۔ ڈراما اور اسٹیج ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم ہیں۔ کچھ محققین کا خیال ہے کہ ''اندرسبھا مداری لال'' پہلے لکھی گئی یا امانت کی اندرسبھا۔ اس پر مسعود حسین رضوی اور دوسرے محققین نے کافی بحث کی ہے، جس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ مداری لال کی اندرسبھا کے متعلق شواہد صرف قیاس ہیں جبکہ امانت کی اندرسبھا کا تحریری ثبوت موجود ہے، چنانچہ اس کی پہلی تصنیف ہونے سے قطعی انکار ممکن نہیں۔

اندرسبھا کا دور تقلیدی دور تھا اور اس دور میں ڈراما اپنی ابتدائی منازل سے گزر رہا تھا۔ اس دور میں ہندو پاک میں اردو تھیٹر کی ترویج وترقی کے دو بڑے مرکز قائم ہوئے۔ بنگال اور بمبئی۔ جب بنگال اور ڈھاکہ میں اندرسبھا کی شہرت پہنچی تو اس وقت اردو ڈراما وہاں اسٹیج ہونا شروع ہو چکا تھا۔ بنگال اور ڈھاکہ میں ڈرامے کی ترویج وترقی کے بارے میں عشرت رحمانی اپنی کتاب اردو ڈرامے کی ارتقاء میں لکھتے ہیں:

''تاریخ گواہی دیتی ہے کہ جب اندرسبھا لکھنؤ اور اس کے مضافات میں کھیلا جا رہا تھا اور اسکی دھوم اطراف وجوانب میں مچی ہوئی تھی اسی زمانہ میں مغربی بنگال کے دارالحکومت ڈھاکہ میں اردو ڈراما اسٹیج ہونا شروع ہوا، اور پارسی تھیٹر اسٹیج پر اردو کا پہلا ڈراما

بھی اسی سال کھیلا گیا۔

انیسویں صدی کے آغاز میں اس حصہ میں بنگال ڈراما اپنے فنی عروج پر تھا۔لیکن جب اندرسبھا کی شہرت ڈھاکہ میں پہنچی تو فن کے شیدائیوں اوراہل فراغت ہندومسلم روساء نے ارادہ کیا کہ ہم بھی اردو ڈرامے اسٹیج کرنا شروع کریں۔مشرقی بنگال میں مرشدآباداورڈھاکہ میں مدتوں سے اردوشعروادب اوررقص ونغمہ کا ذوق عام تھا۔ڈھاکہ کے ہندورئیس اوردولت مندتاجرخاص طورپر موسیقی کے دلدادہ تھے،انکے مکانوں میں ایک مختصراسٹیج نما کمرہ بزم موسیقی کے لئے مخصوص ہوتا تھا،جسے کلامندر یا ناچ گھرکہا جاتا تھا، اورکبھی کبھی اس اسٹیج پرمختصر بنگلہ ناٹک بھی کھیلے جاتے تھے۔''۱۹

اس زمانے میں ہی فرحت افزاتھیٹریکل کمپنی قائم ہوئی تھی جس کو بڑی شہرت حاصل تھی۔جس نے شیخ امام بخش کانپوری کا ڈراما''ناگرسبھا''جوکہ اندرسبھا کی طرز پرتحریرکیا گیا تھا۔بخوبی کھیلا گیا۔یہ ڈراما فنی لحاظ سے ناقص ہونے کے باوجودبھی بے حد کامیاب رہا۔ایک اورغنائیہ ڈراما''حسن افروز'' کا بھی نام ملتا ہے۔حکیم حسین مرزا برق کے''گلشن جانفزاء'اور ماسٹراحمدحسن وآفر کے ڈرامے بلبل بیمار سے اردو میں ایک نئی روش کا آغاز ہوتا ہے۔ان ڈراموں میں پہلی بارسلیس اورشستہ نثرپیش کی گئی۔ ۱۸۹۵ء میں نہایت فصیح اورسلیس نثر میں ڈراما''سطوت تیموری''ملتا ہے۔ڈھاکہ میں ڈرامے کی ترویج اورترقی میں ہندواورمسلمانوں نے برابر سے حصہ لیا۔ڈھاکہ کے بعدڈرامے نے بمبئی کی طرف رنگ جمانا شروع کردیا تھااوریہی دوربمبئی کے پارسی تھیٹرکے آغاز کا دورتھا۔

انیسویں صدی میں مرہٹوں اور پارسیوں نے''ڈریمٹک کور''بنائے جن میں مرہٹی اورگجراتی

زبان کے ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔اس ڈریمیٹک کورنے راجہ گوپی چنداور جالندھر کے نام سے ایک ڈراما ۱۹۵۳ء میں اسٹیج کیا تھا۔ڈاکٹر اے. بی.اشرف ''راجہ گوپی چنداور جالندھر'' کے متعلق اپنی کتاب ''اردو اسٹیج ڈراما' میں اس طرح رقم طراز ہیں:

''بمبئی تھیٹر کے اسٹیج پرکھیلا جانے والا پہلا اسٹیج ڈراما راجا گوپی چند اور جالندھر ہے۔ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے اسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے۔ جو ۲۶ نومبر ۱۸۵۳ء کو گرنٹ روڈ تھیٹر بمبئی میں پہلی بار دکھا گیا اور گورنر تک اسے دیکھ کر محظوظ ہوئے۔'' ۲۰

گوپی چند جالندھر صرف اشتہار کی شکل میں ہی آج تک ملا ہے۔آج تک یہ ڈراما مطبوعہ اور غیر مطبوعہ شکل میں دستیاب نہیں۔ چنا چنہ اس شکل میں اسے اردو کا پہلا ڈراما نہیں قرار دے سکتے۔

'راجا گوپی چند اور جالندھر' کے مصنف کے بارے میں نقادوں اور مصنفوں میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ڈاکٹر عبدالعلیم نامی اور ڈاکٹر میمونہ کا خیال ہے کہ:

''اس ڈرامے کے مصنف بھاؤ داجی لاڈ ہیں۔'' ۲۱

جبکہ ڈاکٹر عشرت رحمانی اس کے متعلق اپنی کتاب اردو ڈراما کا ارتقاء میں لکھتے ہیں کہ:

''اس کا پلاٹ ہندو دیومالا کے اساس پر تھا۔'' ۲۲

اس ڈرامے سے اردو کے جدید اسٹیج کا آغاز ہوتا ہے اس کے متعلق پروفیسر احتشام حسین کا خیال ہے کہ:

''یہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو جدید انداز کے اسٹیج پر کھلا گیا۔'' ۲۳

بمبئی کی مٹی ہمیشہ ڈراموں کے لئے زرخیز رہی ہے۔ یہ اہم مرکز بھی تھا یہاں کل انیس تھیٹروں میں اردو ڈرامے پیش کئے جاتے تھے۔ ان تھیٹروں میں البرٹ ناٹک منڈلی ،الفنٹن امیچورس ،امیچور

ڈراما ڈرامیٹک کلب، انفسٹن ڈرامٹک کلب، اوریٹل ناٹک منڈلی، اوریجنل وکٹوریہ کلب، پارسی وکٹوریہ اوپرا ٹروپس، پرشین ناٹک منڈلی، اپرشین زوراسٹرین ناٹک، جفلمین امیچورس، زوراسٹرین ڈرامٹک ساسوئٹی، زوراسٹرین ناٹک منڈلی، شیکسپیر ناٹک منڈلی، والنیٹرس کلب، وکٹوریہ ناٹک منڈلی، ہندی ناٹک منڈلی، وغیرہ کے نام اہم ہیں۔

بمبئ میں تھیٹروں کے قیام اوران کی ابتدا کا نقشہ ڈائرکٹر آردشر ادادابھائی کے الفاظ میں ملاحظہ ہوں:

'تختوں اور بنچوں کا اسٹیج بنایا جاتا اسٹیج کے دائیں بائیں جانب ایکٹروں کے بیٹھنے کے لئے کرسیاں رکھی جاتی جن پر بیٹھ کر وہ میک اپ کرتے اور کپڑ بدلتے تھے۔اسٹیج کے سامنے کرسیاں، صوفے، مونڈھے، اسٹول اور بنچیں رکھ دی جاتیں تماشائی بھی اپنے اپنے گھروں سے کرسیاں اور دستی پنکھے لے آتے۔اسٹیج کی پشت پر ایک سفید پردہ ڈال دیا جاتا۔ایکٹر اپنے پرائیوٹ کپڑوں میں جن کو وہ بے کار سمجھتا، ملبوس ہو کر اسٹیج پر آتا۔ وہ حسب ضرورت اپنے کپڑوں پر رنگ برنگ کی ابرق اور پنیاں چپکا لیتا۔ سیدھی سادھی زبان میں اپنا مطلب بیان کرتا۔ڈراما عموماً پانچ اور چھ بجے کے درمیان شروع ہوتا اور ایک گھنٹے میں ختم ہو جاتا ایکٹروں کو آلات موسیقی سے کوئی واسطہ نہ رہتا۔ یہاں تک کہ روشنی بھی غیر ضروری سمجھی جاتی، اگر کوئی شخص کسی ایکٹر کو کچھ انعام دینا چاہتا تو وہ اس کو اشارہ سے بلاتا، وہ اس کے پاس جاتا، انعام لیتا سلام کرتا اور پھر اپنے

کام میں مصروف ہوجاتا تھا۔'' ۲۴؎

یہ وہ زمانہ تھا جب پارسی اسٹیج تیزی سے ترقی کر رہا تھا۔ جہاں ایک طرف اس کو پسند کیا جارہا تھا وہیں اس کی مخالفت بھی ہورہی تھی۔ تھیٹر کمپنیاں جن کا ذکر پچھلے صفحات میں کیا جاچکا ہے وہ کسی نہ کسی شکل میں جاری رہیں۔ کبھی ان کے اداکار بدل گئے تو کبھی مالکان تبدیل ہوگئے۔ اور کبھی معمولی طور پر کمپنیوں کا نام تبدیل کر دیا گیا۔ غرض تھیٹر کمپنیاں کسی نہ کسی شکل میں زندہ رہیں۔ پارسی تھیٹر فنکاروں میں بھاؤ داجی لاڈ نے ۱۸۶۷ء سے ۱۸۷۲ء تک متعدد ڈرامے لکھے۔ کھوری کا ڈراما ''لیڈی آف لیان'' کو ۱۸۶۸ء میں امیچورس کلب نے اسٹیج کیا۔ ان سے تیرہ تصانیف منسوب کی جاتی ہیں۔ جن میں خورشید، نور جہاں، آلہ دین چراغ، ستمگر، قمرالزماں، ابوالحسن خاص طور پر مشہور ہیں۔ خورشید جی بہمن جی فرامرزا کا ڈراما ''پاک دامن گلنار'' جیسے الفنسٹن ناٹک منڈلی نے ۱۸۷۴ء میں اسٹیج کیا تھا کافی مشہور ہوا۔ خان صاحب نسروان جی مہروان جی آرام کے ڈراموں میں گل صنوبر چہ کرد، باغ بہار، حاتم طائی، عالمگیر، گل بکاولی، لیلیٰ مجنوں، نورجہاں، بےنظیر بدرمنیر، چھل پٹاؤ اور موہنا رانی، شکنتلا، گوہر، فرخ سبھا وغیرہ مشہور ہیں۔ لیکن ان میں سے کچھ تصانیف کو ان کے استاد احمد حسین وآفر سے بھی منسوب کیا جاتا ہے۔ ۱۸۷۴ء میں ڈاکٹر نسودان جی نوروز جی المعروف بہ پارکھ کا ڈراما 'فلک سور سلیم' اسٹیج ہوا جو نا کام ہوا۔ اسی دور میں شیکسپیر کے ڈرامے ''پریکلیر'' کا ترجمہ ''دادودریا'' کے نام سے دوسا بھائی فرام جی رانڈھی لیا نے کیا۔

بمبئ اسٹیج پر جو بھی ڈرامے کھیلے گئے وہ زیادہ تر پارسی ڈراما نگاروں کی تخلیق کئے تھے۔ لیکن اس دور میں کچھ ایسے لوگوں نے بھی ڈرامے تخلیق کئے جو پارسی نہیں تھے ان ڈرامے نگاروں نے نہ صرف اردو ڈرامے کی دنیا میں اپنا ایک مقام بنایا اور اسٹیج کو بھی متاثر کیا۔

ان ڈراما نگاروں میں سب سے پہلا نام منشی محمد میاں رونق بنارسی کا آتا ہے۔ جو ۱۸۲۵ء میں دکن میں پیدا ہوئے۔ ان کا پورا نام محمد علی تھا۔ آبائی وطن کی مناسبت سے بنارسی کہلائے۔ ان سے منسوب

ڈرامے بےنظیر بدرمنیر، لیلیٰ مجنوں، انجام الفت، پورن بھگت، سیف سلیمانی عرف معصوم معصومہ حاتم بن طے، عاشق کا خون عرف دامن پہ دھبہ، فسانہ عجائب عرف جان عالم وانجمن آرا، طلسم زہرہ، ستم ہامان عرف فریب عزازیل، الصاف محمد شاہ عرف ظالم عمران، عجائبات پرستان عرف بہارستان، عشق ظلم اظلم، خواب گاہ عشق، خواب محبت، چندا حور خورشید نور، سنگین بکاولی، نقش سلیمانی، فریب فتنہ، نور الدین اور حسن افروز، چمبیلی گلاب، گھڑی کا گھڑیال، میاں پسّو اور بیوی کھٹمل ہے۔ آخر کے تین ڈرامے مزاحیہ ہیں۔

حسینی میاں ظریف کا نام رونق کے ہم عصروں میں آتا ہے ظریف نے امانت کی اندرسبھا سے ماخوذ ڈراما ''گلشن بہار افزا عرف نئی دریائی اندسبھا ۱۳۰۲ء میں شائع کیا۔ آپ نے متعدد ڈرامے لکھے ڈراما ''شریں فرہاد'' اور ''بزم سلمانی'' کو بھی آپ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ منشی الف خاں حباب رامپوریؔ رام پور سے تعلق رکھتے تھے آپ کے ڈراموں میں غزالہ ماہر عرف تماشائے خوش گلو، شرار عشق، قتل سیاوَش، افسانہ اثر رنگ، تائد خدا، کرشن لیلا، پر بھاش یگ، نالہ مظلوم، نوروز، جشن کنورسین، نگاہ غفلت شامل ہیں۔

ونائک پرشاد طالب بنارسی کی تصانیف میں نگاہ غفلت لیل ونہار، نل دمیتنی، چمن عشق، فسانہ عجائب، دلیر دل شیر، خزانہ غیب، کرشمہ محبت، طلسمات گل، گوپی چند، ہریش چندر، سنگین بکاولی، الہ دین، ورکرم دلاس، عاشق کا خون، اور خورشید عالم شامل ہیں۔

حافظ عبد اللہ کی تصانیف میں عشق شیریں فرہاد عرف داغ حسرت ۱۸۸۱ء، عشق لیلا مجنوں ۱۸۸۵ء، شکنتلا، علی بابا چہل قزاق، اندرسبھا امانت عرف ذخیرہ عشرت، اسیر حرص، انجام محبت، فرخ سبھا، جشن پرستاں، بزم سلیمان، بے نظیر بدرمنیر، دریائی اندر سبھا، پولیس ناٹک، چترا بکاولی، چندر اولی، چندا حور عرف خورشید نور، سخاوت حاتم طائی، خدادسوت، خون عاشق جاں باز زہرہ و بہرام، رستم بامان، طلسم الفت عرف گنجینہ محبت، فریب فتنہ، عشق ہیر رانجھا، فسانہ عجائب لیل ونہار محمد شاہ نقش سلیمانی

ہوائی مجلس چمیلی گلاب شامل ہیں۔

عبدالوحید قیس حافظ عبداللہ کے شاگرد تھے ڈراما نگاری کے فن میں آپ نے اپنے استاد کی پیروی کی۔آپ نے خواب محبت، نیرنگ الفت، صنوبر وشمشاد، انجام نیک و بد انسان عرف سیف سلیمان، جلسئہ پرستاں پسندیدہ جہاں عرف ہرمز مہر تاباں اور ثنائے عالم دو جہاں تالیف کئے۔

مرزا نظیر بیگ اکبرآبادی نے متعدد ڈراموں کے ترجمے کئے۔انھوں نے خود بھی کئی ڈرامے لکھے جوکہ قدیم ڈراموں کے تصرف پر مشتمل ہیں۔انھوں نے فسانہ عجائب، ست ہریش چندر، تائد خدا، ہملیٹ نوایجاد عرف واقعہ جہانگیر ناشاد، خورشید ضیا، ماہی گیرو دلبر بقا، رومیو جولیٹ، آب ابلیس قتل نظیر، گل روز رینہ، خوبصورت بلا، بین شہزادی، نظیر گوہر، دھوپ چھاؤں۔بھول بھلیاں، امرت، چندر اولی، تصنیف کئے۔یہ سب ڈرامے نظیر بیگ نے ۱۸۸۸ء سے ۱۹۱۳ء کے درمیان لکھے۔

سید مہدی حسن احسن لکھنوی نے جب ڈراما نگاری میں قدم رکھا تو انھوں نے اس دور کے ڈراما نگاروں کی تقلید کرنے کی بجائے ایک الگ راہ اختیار کی۔انھوں نے ڈرامے میں نثری اسلوب کوفروغ دیا بقول عشرت رحمانی:

> ''مکالموں میں نثر کا حصہ نمایاں ہوا اور ہندی کی جگہ سلیس اردو کا اضافہ ہوا، اور نسبتاً اردو ڈراما سنجیدہ اطوار نظر آنے لگا۔ پلاٹ اور تدبیر گری میں خاصی ترقی نصیب ہوئی ہمارا اسٹیج ایک نئے موڑ کی طرف قدم رکھنے لگا۔فنی کاریگری اور تکنیک کے پہلوؤں پر بھی غور کیا گیا۔'' ۲۵

ان کا شمار شکسپیر کے اہم مترجمین میں ہوتا ہے بقول نورالہی محمد عمر:

''شکسپیر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب

احسنؔ کو ہی حاصل ہے۔‘‘۲۶؎

شکسپیر کے جن ڈراموں کے ترجمے کیے وہ ذیل ہیں۔

۱۔ ہملیٹ کا ترجمہ خون ناحق

۲۔ رومیو جولیٹ کا ترجمہ گلنار فیروز

۳۔ کامیڈی آف ایررز کا ترجمہ بھول بھلیاں اور

۴۔ مرچنٹ وینس کا دل فروش کے نام سے کیا۔

ان کی تصانیف میں چندراولی، چلتا پرزہ، کنک تارہ، شریف بدمعاش، گن سندری، سیتا ہرن اور ہرموجے کے نام شامل ہیں۔اس دور میں چند ڈراما نگاروں کو بے پناہ شہرت حاصل ہوئی جن کا پچھلے صفحات میں ذکر کیا جا چکا ہے۔ان کے علاوہ بھی کچھ ڈراما نگار تھے جس میں فیروز شاہ رامپوری، فقیر محمد تیغ، سجاد حسین جوہر بنارسی، مولوی الٰہی بخش نامیؔ، امراؤ علی، مراد بریلوی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

اس دور کے ڈراموں کا مطالعہ کرنے پر یہ بات صاف طور پر ظاہر ہوتی ہے کہ اس دور میں ڈراما اپنے فنی ارتقاء کی طرف بڑھتا ہوا نظر نہیں آتا۔ان ڈراموں میں زبان و بیان کی کمزوری اور فکری گہرائیوں کا فقدان صاف طور پر نظر آتا ہے اور یہ خامیاں سبھی ڈراما نگاروں کے یہاں موجود ہے جس کی شاید ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ اس دور میں جو بھی ڈرامے تصنیف کئے گئے یا اسٹیج کئے گئے ان کا مقصد اصلاحی نہ ہو کر شائقین کو تفریح کا سامان فراہم کرنا ان کو محظوظ کرنا تھا۔یہ سب ڈراما نگار قدیم رنگ کے حامل تھے۔اس دور میں اسٹیج کی تشکیل میں ترقی ہو چکی تھی۔اور ڈرامے کے میدان میں نئی راہیں کھل گئی تھیں۔لوگ تقلیدی دور سے نکل کر ایک دوسرے نئے دور میں قدم رکھ رہے تھے۔

گو حشرؔ بنارس میں پیدا ہوئے لیکن آپ کے آباواجداد کاشمیر سے تعلق رکھتے تھے اس مناسبت سے آپ کاشمیری لکھتے تھے۔حشرؔ کا گھرانا مذہبی تھا جہاں مذہبیت کا رنگ اتنا گہرا تھا کہ انگریزی تعلیم کو

نفرت کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔حشؔر نے عربی و فارسی اوراردو کی تعلیم گھر پر حاصل کی۔حشؔر کے تعلیمی سلسلے کے متعلق ان کے بھائی محمود شاہ اس طرح تحریرفرماتے ہیں:

''آغا صاحب سات برس کی عمر میں مکتب میں بٹھائے گئے۔دس برس کی عمر تک ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے لئے بنارس کے مشہور مولوی اور حافظ عبدالصمد صاحب کے سپرد کر دیا۔ جہاں انھوں نے فارسی اور عربی کی ابتدائی کتابوں کے علاوہ قرآن مجید کے سولہ پارے بھی حفظ کئے۔بدقت تمام اکابرین خاندان نے کہہ سن کر ایک مشنری اسکول میں جس کا اب جے نرائن کالج نام ہے انھیں ابتدائی درجہ میں داخل کرادیا۔لیکن والدمرحوم کی نفرت بدستور ہر قدم پر کارفرما تھی۔نتیجے میں پہلے ہی امتحان میں فیل ہو گئے اور اسکول چھوڑ کر گھر پر بیٹھنا شروع کر دیا۔'' ۲۷

آغا حشر کاشمیری نے اردو ڈرامے کو نہ صرف نئی جہتوں سے روشناس کیا بلکہ اس کو بلندی بھی عطا کی۔آغا حشر کاشمیری کا نام آغا محمد شاہ تھا آپ ایک کاشمیری خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔آغا حشر کی پیدائش کے متعلق ان کے بڑے بھائی آغا محمود شاہ لکھتے ہیں۔

''آغا محمد شاہ حشؔر یکم اپریل ۱۸۷۹ء جمعہ کے روز ناریل بازار محلّہ گوبند کلاں شہر بنارس میں پیدا ہوئے۔زندگی بھر انھوں نے اپنی وطنیت کو اپنی ذات سے علیحدہ کرنا پسند نہ کیا۔اورخود کو ہمیشہ کاشمیری کہتے اور لکھتے رہے۔'' ۲۸

آغا حشر فطری شاعر تھے۔ان کی طبیعت شاعری کی طرف مائل تھی۔اٹھارہ برس کی عمر میں آپ

نے شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔حشؔر کی رنگین بیانی اور مترنم آواز نے انہیں جلد ہی دوستوں میں مقبول کر دیا۔ اور وہ اپنے والد سے چھپ کر مقامی مشاعروں میں شریک ہونے لگے۔اپنی ابتدائی غزلوں پر انھوں نے فائز بنارسی سے اصلاح لی۔یہیں سے حشؔر کی ادبی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔حشؔر نے غزلوں کے علاوہ نظمیں بھی کہیں ہیں۔انکی نظموں میں 'شکریہ یورپ' اور'موج زمزم' کافی مشہور ومقبول ہیں۔جسے انھوں نے انجمن حمایت لاہور کے جلسوں میں پڑھا تھا۔

حشؔر کی شاعری کا شوق آہستہ آہستہ ڈراما نگاری کے شوق میں تبدیل ہو گیا اور شاعری سے زیادہ ان کا رجحان ڈراما کی طرف بڑھنے لگا۔اس زمانے میں بمبئ کی مشہور پارسی الفریڈ تھیٹر یکل کمپنی بنارس آئی۔اس وقت احسن لکھنوی کی بڑی شہرت تھی۔احسن لکھنوی اس کمپنی میں مستقل ڈراما نگار تھے۔حشؔر نے احسن کا ڈراما 'چندراولی'' دیکھا تو انھیں بھی ڈراما لکھنے کا شوق ہوا چنانچہ اس طرز میں حشؔر نے 'آفتاب محبت' کے نام سے ڈراما لکھا اور کمپنی کے مالک کو دکھایا جسے اس نے اسٹیج کرنے سے انکار کر دیا۔حشؔر کو یہ بات بہت ناگوار گزری چنانچہ انھوں نے یہ ارادہ کرلیا کہ ڈراما نگاری کے میدان میں نام پیدا کر کے دکھائیں گے۔حشؔر چونکہ مذہبی خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور ان کے بزرگ کٹر قسم کے مسلمان اور پابند شرع تھے۔وہ ان سب باتوں کو اچھا نہیں سمجھتے تھے۔چنانچہ حشؔر نے ضد میں ترک وطن کی ٹھان لی اور بنارس سے ۱۸۹۸ء میں روانہ ہو کر بمبئ پہنچ گئے۔

بمبئ پہنچ کر وہ سیٹھ کاوٗجی سے ملے جو کہ پارسی الفریڈ ناٹک کمپنی کے مالک و ڈائرکٹر تھے۔حشؔر ان کی کمپنی میں ملازم ہو گئے اور اسی کمپنی سے آغا حشر کاشمیری کی ڈرامائی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔

ڈراما نگاری کے میدان میں اپنے قدم جمانے کے لئے آغا حشؔر نے سیٹھ کاوٗجی کی فرمائش پر بڑی محنت اور لگن سے شیکسپیر کے ڈرامے ''ونٹر ٹیل(Winter s Tale) کے پلاٹ پر ڈراما 'مرید شک' لکھا۔یہ ڈراما اپریل ۱۸۹۹ء میں مکمل ہوا اور کامیابی کے ساتھ اسٹیج کیا گیا۔ڈرامے کو بہت شہرت

حاصل ہوئی۔اس ڈرامے نے حشؔر کو اسٹیج کی دنیا میں بہت مقبول کر دیا۔

اس کے بعد حشؔر نے ایک کے بعد ایک کئی ڈرامے تخلیق کئے جن میں اسے اکثر کے پلاٹ شکسپیر کے انگریزی ڈراموں سے ماخوذ تھے۔اس لحاظ سے ان کی ڈراما نگاری کا یہ دور اخذ و ترجمہ کا دور تسلیم کیا جاتا ہے۔لیکن ان ڈراموں میں ہدایت کاری پیشکش مکالمہ نگاری کا انداز حشؔر کا اپنا تھا جس میں سلاست روانی اور زور بیان خاص تھا۔گانوں کے بولوں میں دلکشی تھی۔نثر کا استعمال بھرپور کیا تھا ان خوبیوں کی بدولت حشؔر نے تھیٹر کی دنیا میں اپنا لوہا منوایا۔حشؔر اردو کے پہلے ڈراما نگار ہیں جنہوں نے نہ صرف ڈرامے تصنیف کئے بلکہ ان میں ہدایت کاری کا کام بھی انجام دیا۔انھوں نے اداکاری کے علاوہ اسٹیج کی آرائش و آراستگی پر بھی توجہ دی۔

آغا حشؔر نے جس دور میں ڈراما نگاری کا آغاز کیا اس وقت تھیٹر کی دنیا میں طالب بنارسؔی، بیتاب دہلوؔی اور احسن لکھنوؔی، جیسے اعلیٰ پائے کے ڈراما نگاروں کا بول بالا تھا۔چنانچہ حشؔر نے اس دور کے فنی تقاضوں اور کاروباری تھیٹر کی ضروریات کا بڑی باریکی سے جائزہ لیا۔اسٹیج کی ضروریات کو سمجھ کر اپنے فن میں خصوصیت اور انفرادیت کا رنگ پیدا کرنے کی ہر ممکن کوشش کی۔

آغا حشؔر کی ڈراما نگاری میں کوئی خاص ہیئتی انقلاب رونما نہیں ہوا البتہ جدّت و تازگی اور ترقی کے آثار پیدا ہو گئے جو ان کی ڈرامہ نگاری کی خصوصیت بن کر معاصرین کے مقابلے میں ان کو انفرادیت بخشتے ہیں۔آغا حشؔر کی ڈرامہ نگاری کی نمایاں خصوصیات ان کی فن تمثیل میں زبان و بیان پر قدرت مزاج میں شگفتگی اور مزاج شعر و موسیقی کا اعلیٰ ذوق ہدایت کاری میں مہارت مہارت قابل ذکر ہیں۔انکے ڈرامے فنی لحاظ سے پڑھنے کے لئے نہیں اسٹیج پر کرنے اور دیکھنے کے لئے ہیں۔جن میں ان کی خوبیاں بکھری نظر آتی ہیں۔وہ اپنے دور کے سب سے بڑے فنکار اور کامیاب ڈرامہ نگار تسلیم کئے جاتے ہیں۔

آغا حشؔر کی ڈراما نگاری کو چار مختلف ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے جو ذیل ہیں۔

۱۔ پہلا دور: ۱۸۹۹ء سے ۱۹۰۱ء

اس دور کی تصانیف میں ’مرید شک ۱۸۹۹ء، مار آستین ۱۹۰۰ء، اسیر حرص ۱۹۰۰ء، میٹھی چھری عرف دورنگی دنیا ۱۹۰۱ء، دام حسن عرف ٹھنڈی آگ ۱۹۰۱ء شامل ہیں۔

۲۔ دوسرا دور: ۱۹۰۲ء سے ۱۹۰۸ء

اس دور میں تین ڈرامے شہید ناز عرف اچھوتا دامن ۱۹۰۲ء، سفید خون ۱۹۰۷ء، صید ہوس ۱۹۰۸ء شامل ہیں۔

۳۔ تیسرا دور: ۱۹۰۸ء سے ۱۹۲۰ء

تیسرے دور میں تخلیق کیے گئے ڈرامے خواب ہستی عرف داو پیچ ۱۹۰۸ء، خوب صورت بلا ۱۹۰۹ء، سلور کنگ عرف نیک پروین ۱۹۱۰ء، پہلا پیار ۱۹۱۱ء، بن دیوی ۱۹۱۳ء، یہودی کی لڑکی ۱۹۱۵ء، بلوامنگل عرف سورداس ۱۹۱۹ء ہیں۔

۴۔ چوتھا دور: ۱۹۱۹ء سے ۱۹۳۰ء

یہ آغا حشر کی ڈراما نگاری کا آخری دور تھا اس دور میں انھوں نے تیرہ ڈرامے تخلیق کیے جن میں شیر کی گرج عرف نعرۂ توحید ۱۹۱۹ء مدھر مرلی ۱۹۲۰ء، بھگیرتھ گنگا ۱۹۲۰ء، عورت کا پیار ۱۹۲۱ء، ہندوستان ۱۹۲۱ء، ترکی حور ۱۹۲۲ء، آنکھ کا نشہ ۱۹۲۳ء، سیتا بن باس ۱۹۲۷ء، بھیشم پرتگیا ۱۹۲۸ء، دھرمی بالک عرف غریب کی دنیا ۱۹۲۹ء، بھارتی بالک عرف سماج کا شکار ۱۹۲۹ء، دل کی پیاس ۱۹۲۹ء، رستم و سہراب ۱۹۳۰ء، شامل ہیں۔

آغا حشر کے آخری زمانے کے ڈرامے ادبی کسوٹی پر پورے اترتے ہیں اس اعتبار سے زیادہ قابل قدر ہیں ان ڈراموں کے کردار پہلے کے مقابلے میں زیادہ پختہ نظر آتے ہیں انھوں نے اپنے معاصرین میں ہر لحاظ سے اعلیٰ مقام حاصل کیا۔ انھوں نے نہ صرف اردو بلکہ ہندی زبان میں بھی

ڈرامے لکھے اور بڑے بڑے پنڈتوں سے اپنا لوہا منوالیا۔آغا حشؔر کے بارے میں پروفیسر احتشام حسین کی یہ رائے نہایت درست ہے کہ:

''حشؔر میں ڈراما نگاری کی وہ صلاحیتیں موجود تھیں جن کی وجہ سے وہ قدیم اور جدید ڈراما نگاری کے درمیان میں ایک اہم کڑی بن گئے اور انھیں اردو ڈراما نگاری کی ارتقاء کا مطالعہ کرتے ہوئے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔'' ۲۹

قدیم تھیٹر کا دور ختم ہونے پر ۱۹۳۸ء کے بعد اردو میں متکلم فلموں کا دور شروع ہوا تو آغا حشؔر اپنی اعلیٰ فنکارانہ صلاحیتوں کی بدولت فلم نگاری میں بھی پیش پیش نظر آنے لگے۔اپریل ۱۹۳۸ء میں لاہور میں اپنی ذاتی فلم کمپنی حشر پکچرز کے زیر اہتمام اپنی فلم بھیشم پرتگیا میں مصروف تھے کہ معمولی علالت کے بعد ۲۵/اپریل ۱۹۳۵ء کو اردو کے شکسپیر کو موت نے اپنی آغوش میں لے لیا اور اردو ڈرامے کا ایک نام ہمیشہ کے لئے غروب ہو گیا۔

آ گا حشر کا زمانہ اردو تھیٹر اور پارسی اسٹیج کے عروج کا زمانہ تھا اس دور میں حشر کو جو مقام و مرتبہ حاصل ہوا وہ ان کے معاصرین میں سے کسی کے حصہ میں بھی نہیں آیا۔حالانکہ ان میں سے ہر ایک اپنی خصوصیات کے ساتھ مشہور ہوئے لیکن ان کو حشر کے برابر مرتبہ نہ ہو سکا۔ان کے ہم عصروں کا ذکر ایک ایک کر کے ذیل ہے۔

پنڈت نرائن پرشاد بیتاب۔ضلع بلند شہر کے ایک قصبہ میں پیدا ہوئے آپ بیتاؔب تخلص کرتے تھے۔دہلی میں منشی حسین سؔما سے ملاقات ہونے پر ان کی شاگردی اختیار کی اور ان کے ساتھ دہلی کی تھیٹر کمپنیوں میں آنے جانے لگے۔نیو الفرڈ کمپنی کے کھیل کو دیکھ کر ہی سب سے پہلے بیتاؔب نے دو ڈرامے قتل نظیر ۱۹۰۱ء اور حسن فرنگ ۱۹۰۳ء لکھے۔ہندی زبان پر دسترس ہونے کے سبب انھوں نے چند

ڈرامے ہندی میں بھی لکھے۔جن میں کرشن اوتار، رامائن، پتنی، کرشن سداما، گنیش جنم، شکنتلا وغیرہ ہیں۔ زہریلا سانپ، میٹھا زہر، امرت گورکھ دھندا ان کے ترجمہ وتصانیف میں شامل ہی۔ بیتاب اور حشؔر میں ایک عرصہ تک معاصرانہ چشمک بھی رہی ذائق کا پورا نام عبدالعزیز ذائق تھا یہ اپنے دور کے مشہور ڈراما نگاروں کی صف میں شامل ہیں انھوں نے متعدد ڈرامے لکھے ان کے ڈراموں کا پلاٹ اصلاحی تاریخی اور اسلامی ہے ان کے مقبول ڈراموں میں نور عرب، تاجر توران، ستی ساوتری، عروج اسلام، زہر کی انگوٹھی، قدرت کا انصاف، جان نثار، دیش بندھو، اسیر گیسو، فخر عرب اور کٹورہ بھر خون شامل ہیں۔

طالب بنارسی کا پورا نام ونائک پرشاد اور طالبؔ تخلص تھا۔ڈراما نگاری کے شوق نے ان کو بمبئی پہنچایا جہاں وہ پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی سے منسلک ہوگئے۔انکے ڈراموں میں لیل نہار، نگاہ غفلت، نل دمینتی، کرشمہ محبت، گوپی چند، ہریش چندر، چمن عشق، اور عاشق کا خون مشہور ہیں۔ان کے ڈراموں کی یہ خوبی ہے کہ انھوں نے اپنے ڈراموں میں مافوق الفطرت واقعات کا استعمال نہیں کیا ہے انھوں نے نثری ڈراموں کو فروغ دے کر چھوٹے چھوٹے مکالموں کے ذریعہ ڈرامائی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

نازاں دہلوی کا پورا نام غلام محی الدین اور تخلص نازاں تھا انھوں نے ایک ڈرامہ ''حورعرب'' کے نام سے لکھا جو بہت مقبول ہوا۔اس ڈرامے کی مقبولیت کے سبب ان کا شمار بہترین ڈراما نگاروں میں کیا جانے لگا۔ان کے تقریباً سبھی ڈرامے نیم تاریخی اور نیم مذہبی پلاٹ پر مبنی ہیں۔ان کے اہم ڈرامے 'مطلبی دنیا'، خاک کا پتلا، نور وطن، باغ ایران، شیہ کابل، سخی لٹیرا، غازی صلاح الدین، قوی دلیر، نور میں نار، کرشنا کماری، سلطانہ چاند بی بی، پھولوں کا ہار، خوش انجام اور شیر دل ہیں۔

آرزو لکھنوی کا پورا نام سید انوار حسین آرزو لکھنوی تھا عشرت رحمانی مطابق:

''آرزو نے زبان پر ایسی قدرت حاصل کی کہ سہل ممتنع میں اپنی طرز خاص کے موجد مانے گئے۔''[۳۰]

آپ کو ہندی زبان پر بھی قدرت حاصل تھی۔ان کا پہلا ڈراما ''دل جلی بیراگن'' ہے جسے ۱۹۱۱ء میں ڈرامیٹک کلب لکھنؤ نے اسٹیج کیا تھا۔ان کے دیگر ڈراموں میں چاند گرہن ،شکنتلا ، جام زہر، گدڑی میں لال،صدائے درویش، دوزخی تصویر اور چراغ توحید مشہور ہیں۔

حکیم احمد شجاع کا لاہور کے مشہور حکیم خاندان سے تعلق تھا۔ان کا پہلا ڈراما ''پاپ کا گناہ'' ہے جو ایک سماجی اصلاحی تمثیل ہے۔دوسرا ڈراما بھیشم پرتگیہ ہے جو مہا بھارت سے ماخوذ ہے ان کی ڈرامائی تصنیف میں حسن کی قیمت ،آخری فرعون، جانباز، بھارت کا لال اور دلہن اہم ہیں ۔ان کے ڈراموں میں مکالموں کی زبان سلیس ہے۔

ان کے علاوہ آغا حشر قزلباس دہلوی،عبد الطیف شاد،سید کاظم حسین نثر لکھنوی ،محمد عبدالعزیز ذائق لکھنوی وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

اب تھیٹر کے زوال کا زمانہ شروع ہو چکا تھا اسلئے ان ڈراما نگاروں کو قابل ذکر کامیابی نہ حاصل ہوسکی۔اسٹیج کا پردہ گر چکا تھا۔اسٹیج کا دیا بجھتے ہی ادبی ڈراموں کے چراغ روشن ہونے لگے جس سے تھیٹروں کے دور میں جو خامیاں تھیں وہ دور ہونے لگیں اورڈرامے میں نیا شعور پیدا ہونے لگا۔ان تبدیلوں کے سبب ہی ڈراما موجودہ ترقی یافتہ شکل تک پہنچنے میں کامیاب ہوسکا۔

ابتدا میں جو بھی ڈرامے تخلیق کئے گئے وہ یا تو مختلف زبانوں کے ترجمے تھے یا ان کے ماخذ تھے۔ چند طبع زاد ڈرامے بھی لکھے گئے اس طرح چراغ سے چراغ روشن ہوتا رہا۔اس دور میں جو بھی ڈرامے لکھے گئے ان کی نوعیت تقریباً ایک ہی تھی۔جن کا مقصد عوام کو تفریحی مزاج کو تسکین کا سامان فراہم کرنا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ عوامی ذوق سطحی تھا لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شعور میں دھیرے دھیرے تبدیلیاں آتی رہتی ہیں یہی وجہ ہے کہ حکیم احمد شجاع اور دیگر اراکین کے بعد مولانا محمد حسین آزاد،عبد الحلیم شرر اور مرزا ہادی رسوا کے ہاتھوں ڈرامے کے شعور نے ایک نئی کروٹ لی اور ڈراما ایک نئی روش

سے آگاہ ہوا اور سید امتیاز علی تاج نے تو قدیم اسٹیج کی روایت ہی تبدیل کر دی۔

اسٹیج کے دور میں جو بھی ڈرامے لکھے اور اسٹیج کئے گئے ان سب کا ایک ہی مقصد تھا اور وہ تھا حصول زر، اور یہ حصول زر، تبھی ممکن تھا کہ جب ڈراما عوامی نفسیات کے پیش نظر لکھے جائیں۔ چنانچہ رحم و کرم، محبت، نفرت، ظلم و مظلومیت، یہ اور ایسے تمام المیہ جذبے ڈرامے میں پیش کئے جانے لگے۔ جس کا یہ نتیجہ ہوا کہ ڈراما ایک ہی محور پر گردش کرنے لگا بالا آخر ڈرامے کی ادبی روایت نے اس حصار کو توڑ دیا۔

ادبی ڈرامے کی روایت میں ایک نہایت اہم نام مولانا محمد حسین آزاد کا ہے۔ شکیسپیر کے ڈرامے میکبتھ کے ترجمے کو ادھورا چھوڑ کر ڈراما اکبر، لکھنا شروع کیا، لیکن بیماری کے سبب پورا نہیں کر پائے، بعد میں اس ڈرامے کو ان کے شاگرد ناصر نذیر فراق دہلوی نے مکمل کیا۔ اس ڈرامے میں داستان سرائی کا عنصر زیادہ غالب ہے اور ڈرامائی لوازم بہت کم پائے جاتے ہیں بہر حال اسے پہلی ادبی کوشش کہا جا سکتا ہے۔

عبدالحلیم شرر کی شہرت بحیثیت ناول نگار کی ہے ڈرامے لکھنے کے شوق میں انھوں نے دو ڈرامے بھی لکھے جو معاشرتی اور اصلاحی ہیں۔ ان میں ایک شہید وفا، اور دوسرا میوۂ تلخ ہے یہ کامیاب ہے۔ میوہ تلخ پردہ کے خلاف لکھا گیا تھا۔

مرزا محمد ہادی رسوا نے امراؤ جان ادا لکھ کر اردو ناول نگاری کی روایت کو ایک الگ سمت عطا کی۔ انھوں نے بھی شوقیہ ڈرامے لکھے ان کا پہلا منظوم ڈراما مرقع لیلیٰ مجنوں، اور دوسرا نثری ڈراما، طلسم اسرار ہے، جو افلاطون کے فلسفہ الٰہیات سے ماخوذ ہے۔

اردو ڈرامے کے جدید دور کا آغاز امتیاز علی تاج کے ''انارکلی'' سے ہوتا ہے جس کا شمار اردو کے بہترین ڈراموں میں ہوتا ہے جس کی شہرت میں ایک عرصہ دراز بیت جانے پر بھی کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔ اس ڈرامے کے بارے میں عشرت رحمانی کا خیال ہے کہ:

''انارکلی فنی عروج اور دلکش ادبیت کے لحاظ سے بے مثال

کارنامہ ہے زبان کی خوبی، مکالموں کی چستی اور برجستگی اور ڈرامائی

تدبیرگری کی نادرہ کاری لاجواب ہے۔'' ۳۱

'انارکلی' کے علاوہ تاج کے دوسرے ڈرامے پرتھوی راج پورس، دلہن، رتناولی،قسمت وغیرہ ڈرامے بھی لکھے لیکن ان کو وہ مقبولیت حاصل نہ ہوسکی جو انارکلی کو ملی۔

ڈرامے کی اس تاریخی سفر میں منشی احمد علی شوق قدوائی کے دومنظوم ڈرامے میکفرن دلوی اور قاسم وزہرہ ملتے ہیں۔منشی جوالا پرشاد برقؔ نے 'آتھلیو' اور 'معشوقہ فرنگ'' کا ترجمہ کیا۔مولانا ظفرعلی خاں نے 'جنگ روس و جاپان کے علاوہ مزاحیہ ڈرامہ 'تولہ بھر ریڈیم' اور ایک معاشرتی ڈراما 'نازلی بیگم کا انصاف' لکھا۔عبدالماجد دریابادی نے اصلاحی انداز میں زودوپشیماں لکھا، جو بہت مشہور رہوا۔نورالٰہی محمد عمر نے متعدد ترجموں کے علاوہ ڈرامے بھی لکھے جن میں 'جان ظرافت' بگڑے دل،ظفر کی موت، اور تین ٹوپیاں، وغیرہ ہیں۔

جدید ادبی ڈراما نگاروں میں پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے راج دلاری، اور مراری دادا، جیسے ڈرامے لکھے،مولانا نیاز فتح پوری کا 'جھانسی کی رانی' اوراصحاب کہف' یادگار ہیں،سجاد حیدر یلدرم نے جلال الدین خوارزم شاہ (ترجمہ) لکھا۔مجنون گھورکھپوری نے بھی متعدد ترجمے کئے۔پنڈت سدرشن نے آنرری مجسٹریٹ لکھا۔کرنل مجید ملک کا ڈرامہ 'انجام' بھی مشہور رہوا۔ڈاکٹر محمد دین تاثیر نے 'لیلائے وطن' لکھا۔عابد حسین نے حقیقت پسندانہ مسائلی ڈراما لکھ کر شہرت حاصل کی۔لیکن ان ڈراما نگاروں کی تحریروں میں بھی کچھ نہ کچھ خامیاں موجود تھیں۔یہ ڈرامے کو نئی جہت دینے میں بہت کامیاب نہیں ہوئے۔ان لوگوں نے بھی سماجی مسائل اوراس کو پیش کرنے کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ جن میں اشتیاق حسین قریشی، پروفیسر محمد مجیب اور عظیم بیگ چغتائی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ان لوگوں نے

اسٹیج کی ضروریات کو پیش نظر رکھتے ہوئے ڈرامے تخلیق کئے۔عظیم بیگ چغتائی نے مرزا جنگی کے نام سے ڈراما لکھا۔محمد مجیب نے خانہ جنگی ،انجام،آزمائش حبہ خانم ،دوسری شام، ہیروئن کی تلاش وغیرہ ڈرامے لکھے۔اشتیاق حسین قریشی نے معاشرتی اوررومانی ڈرامے لکھے۔ہمزاد،نیم شب ،معلم ،اسود، نقش آخر، بت تراش، وغیرہ ان کے ڈرامے ہیں۔

انکے علاوہ دیگر لکھنے والوں میں حجاب امتیاز علی تاج ،انتظار حسین،عشرت رحمانی ،عصمت چغتائی، ریوتی شرن شرما،خواجہ احمد عباس،علی سردار جعفری، اپیندر ناتھ اشک،قدسیہ زیدی،حبیب تنویر، منٹو،محمد حسن، وغیرہ شامل ہیں ان کے ڈراموں کا ذکر آگے تفصیل سے آئے گا۔

عام طور پر اردو ڈرامے سے مایوسی کا اظہار کیا جاتا ہے لیکن اس کی روایت کبھی رکی نہیں اور یہ سلسلہ آج بھی جاری وساری ہے۔تبدیلی وقت کے ساتھ ساتھ ڈراما بھی مسائل کا شکار ہوا۔ایک ایسا دور بھی آیا جب فلم کا رواج بڑھنے لگا اوراسٹیج کی شہرت میں کمی آنے لگی۔ پہلے خاموش پھر بولتی فلموں کا چلن ہوگیا۔ کچھ وقت اور بیت جانے کے بعد ریڈیو ڈرامے کا چلن شروع ہوگیا اوراس چلن سے ڈرامے کی یکبا بی صنف کوفروغ حاصل ہوا اورایک نئی صنف کی بنیاد پڑی۔ریڈیائی ڈرامے لکھنے والوں میں جن لوگوں کو خاص طور پر مقبولیت حاصل ہوئی ان میں اپیندر ناتھ اشک ،راجندر سنگھ بیدی ،کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، وغیرہ کے نام خاص طور سے لئے جاسکتے ہیں۔

جب کسی معاشرے میں انقلابی سطح پر تبدیلی رونما ہوتی ہے تو اس معاشرے کا پورا ڈھانچہ اس سے متاثر ہوتا ہے خواہ وہ ادب ہو یا اقدار وروایات چنانچہ دوسری جنگ عظیم کے بعد کے حالات سے اس وقت کا ادب بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکا۔ جنگ کے بعد کے حالات نے ادیبوں کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ ۱۹۳۱ء میں جب انگارے شائع ہوا تو اس نے تحریک کے لئے ایک ایسے بیج کا کام کیا جس نے آگے چل کر ایک تناور درخت کی شکل اختیار کر لی۔ ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند تحریک وجود پزیر ہوئی تو نہ صرف

اس نے سماج کو بلکہ اس دور کے ادب رومانوی اورتخیلی دنیا سے باہر لا کر حقیقت نگاری کے قریب تر کر دیا۔ اس تحریک نے سب سے زیادہ جن صنفوں کو متاثر کیا وہ شاعری، افسانہ، ناول اور تنقیدی میدان تھا۔ شاعری، افسانہ، اور ناول میں جو پہلے رومانوی فضا موجود تھی دھیرے دھیرے اس کا اثر زائل ہونے لگا چنانچہ ادب میں تبدیلی کے ساتھ سماج میں بھی تبدیلی رونما ہونے لگی۔ ڈراما بھی اس کے اثرات سے محفوظ نہ رہ سکا اور ڈراما نگار مصنوعی زندگی اور خوابوں سے نکل کر حقیقی اور عوامی مسائل کو ڈرامہ کا موضوع بنانے لگے ساتھ ہی زبان و بیان پر توجہ دی جانے لگی۔ پہلے کے مقابلے میں ڈراموں کے مکالمے سلیس اور سادہ انداز میں لکھے جانے لگے۔ نثر میں جو شاعری کا اہتمام ہوتا تھا اس سے پرہیز کیا جانے لگا اور اس کے برعکس عام فہم زبان کا استعمال کیا جانے لگا۔ ڈرامے کے فنی لوازم اور اس کی ساختیات پر بھی توجہ دی جانے لگی۔

اس وقت ادیبوں کے سامنے بے پناہ مسائل تھے اور ان مسائل سے جڑے ہوئے بے پناہ موضوعات تھے اس دور میں جاگیردارانہ نظام سسکیاں لے رہا تھا۔ عورت کا جا بجا استحصال ہو رہا تھا۔ موجودہ سماج مرد کا سماج تھا اور عورت کی آزادی ایک اہم مسئلہ تھی۔ چنانچہ اس سلسلے میں مختلف ترقی پسند ادیبوں نے اس بات کو اپنے ڈرامے کا موضوع بنایا جیسے رشید جہاں کا 'مرد اور عورت' قاضی عبدالغفار کا ''پندار کا صنم کدہ' وغیرہ۔ اسکے علاوہ ان ڈراما نگاروں نے انسان کی درندگی، بھوک، افلاس، سماج میں پائی جانے والی عدم مساوات اور حصول آزادی اور اس کی اہمیت پر بہت سارے ڈرامے لکھے۔

غرض ادب فن ثقافت، معاشرت اور زندگی ہر پہلو پر ان ادیبوں کی نظر تھی اور انھوں نے اس موضوع کو اپنے ڈراموں میں پیش کیا۔ اس تحریک سے ڈرامے میں جو بڑی تبدیلی رونما ہوئی وہ یہ تھی کہ ڈراموں میں آرائشی موضوعات کی جگہ سماجی مسائل نے لے لی۔ مثالی کردار کی جگہ ایسے کردار پیش کئے جانے لگے جو انسانی خوبیوں اور خامیوں کے حامل تھے۔ کرداروں کے اندرونی کرب کو پیش کر کے داخلی

پہلوکواہمیت دی جانے لگی۔

ابتدا میں اس تحریک کے زیر اثر لکھنے والوں میں رشید جہاں،سجاد ظہیر،منٹو،کرشن چندر،اپیندر ناتھ اشک،مرزاادیب،راجندرسنگھ بیدی،وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

یوں تو رشید جہاں نے متعدد ڈرامے لکھے ہیں جن میں گوشہ عافیت، ہندوستانی، پڑوسی،عورت، کانٹے والا وغیرہ شامل ہیں۔لیکن ان کا پہلا ڈراما''پردے کے پیچھے' ہے جو پہلی بار ۱۹۳۱ء میں انگارے میں شائع ہوا تھا۔ یہ ایک یک بابی ڈراما ہے جس میں رشید جہاں نے پہلی بار خواتین کے جنسی مسائل کو پیش کرنے کی جرأت کرڈالی تھی۔اس کے ذریعہ انھوں نے سماج کے ان پہلوؤں کوعریاں کردیا جوممنوع سمجھے جاتے تھے۔سجاد ظہیر ۱۹۳۵ء میں ڈراما' بیمار' لکھا۔ڈرامے کی فنی نظاکتوں اورمطالبوں کے اعتبار پر یہ پورانہیں اترتا لیکن ڈرامے کے مکالمے اوراس کی زبان و بیان کے اعتبار سے یہ ایک حدتک اپنا تاثر قائم کرتا ہے۔لیکن بہت کامیاب نہیں ہوا،محمودالظفر' نے بھی دوڈرامے' عورت اورامیر کا محل' لکھے ان ڈراموں میں گھریلو زندگی کے مسائل کوپیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔اسی زمانے میں' احمدعلی' نے آزادی اورعابدگلریزنے' ڈاکٹر' لکھا۔،

ترقی پسندتحریک کے زیراثر جب ادب میں حقیقت نگاری کی تحریک کا فروغ ہواتو سب سے پہلے پریم چند نے توجہ کی ۔ یوں تو وہ بحیثیت افسانہ نگاراورناول نگارمشہور ہوئے لیکن صنف ڈراما میں بھی طبع آزمائی کی ۔کربلا،رومانی شادی،اورشطرنج کے مہرے ان کے ڈرامے ہیں۔یوں تو ان کی بہت سی کہانیوں کوبھی ترتیب دے کرڈرامائی شکل میں پیش کیا جاچکا ہے جن میں بوڑھی کاکی ،عیدگاہ، وغیرہ شامل ہیں۔' کربلا' ان کا پہلا ڈراما ہے جو ۲۸-۱۹۲۷ء میں شائع ہوا۔یہ ڈرامے کی فنی تکنیک پر پورانہیں اترتا اگراسے ڈرامے کی صورت میں اسٹیج کرنا ہوتواس کا کچھ حصہ ہی پیش کیا جاسکے گا۔واقعات کربلا کی تاریخ اس ڈرامے کا موضوع ہے۔بعض ناقدین تو اس کو ڈراما خیال ہی نہیں کرتے واقعات کربلا ایک تاریخی

اور حساس موضوع ہے اور کسی بھی حساس موضوع کو کچھ نہ کچھ نزاکتیں ہوتی ہیں اس لئے اسے ڈرامے کی شکل میں پیش کرنا ایک مشکل امر ہے ساتھ ہی یہ ڈرامائی عناصر کو بھی پورا نہیں کرتا۔فنی اعتبار سے بھی یہ بہت گٹھا ہوا نہیں ہے۔

پریم چند کا دوسرا ڈراما 'روحانی شادی' پہلی بار ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا۔ یہ آٹھ ایکٹ پر مشتمل ایک دلچسپ اور موثر ڈراما ہے۔اس ڈرامے میں سماج میں پھیلی بے جا رسوم کی مخالفت کی گئی ہے جن سے لوگ عقیدت رکھتے ہیں۔ چاہے ان عقیدتوں کی بھیٹ پر انسانی زندگی قربان ہو جائے ۔اس ڈرامے کے ایک کردار جنیِ کے ذریعہ ان رسموں اور عقیدوں کا خاتمہ دکھایا گیا ہے۔مکالمے موثر ہیں زبان و بیان بھی بہتر ہے۔

پریم چند کا ایک ڈراما شب تار بھی ملتا ہے جو ماسٹرلنک کے کسی ڈرامے سے ماخوذ ہے۔

اسی دوران کچھ ادیب ریڈیو ڈرامے کی طرف بھی متوجہ ہوئے اور وہاں ملازمت بھی کی ان میں اپیندر ناتھ اشک ،خواجہ احمد عباس ،منٹو، بیدی، کرشن چندر وغیرہ شامل ہیں، کرشن چندر اور بیدی ترقی پسند تحریک سے بھی وابستہ تھے۔

دوسری جنگ عظیم سے پیدا ہونے والے حالات نے پورے سماج کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ادیب بھی ان اثرات سے بچ نہیں سکتے چنانچہ ترقی پسند ڈراما نگاروں نے ظلم کے خلاف اپنی آوازیں بلند کیں۔ موجودہ سماج مرد کا اور طاقتور کا سماج تھا۔عورت ہر طرف ظلم و جبر اور استحصال کا شکار تھی اس کو وہ عزت اور مرتبہ حاصل نہیں تھا جو اس کا حق تھا۔عورت پر ہونے والے اس ظلم و جبر کو ان ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں کا موضوع بنا کر سماج کو حقیقت سے آشنا کیا۔کرشن چندر نے 'قاہرہ کی ایک شام'،سرائے کے باہر جیسے ڈرامے لکھے،جن کے نسوانی کردار حسینہ ہو یا منی وہ کسی نہ کسی طرح مردوں کے ظلم کا شکار تھی۔ ریوتی شرن شرما کا ڈراما 'رات بیت گئی'' بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جس کا موضوع بھی عورت اور

اس کی حالات زندگی ہے جس میں 'تارا' نام کی لڑکی کی شادی اسکے ماں باپ ایک بوڑھے شخص سے کر دیتے ہیں ایک بچے کی پیدائش کے بعد وہ بوڑھا شخص مر جاتا ہے تو اس کے ماں باپ اسکی شادی دوسرے شخص سے کر دیتے ہیں یہ شخص نہایت بدمزاج ہے وہ تارا کو گھر سے نکال دیتا ہے۔تارا کی ملاقات اپنی ایک ڈاکٹر دوست سے ہوتی ہے جب اس کو تارا کے حالات کے بارے میں پتا چلتا ہے تو وہ تارا کو سمجھاتی ہے کہ جب تک وہ مرد کی طرف روٹی کپڑے کے لئے دیکھتی رہے گی اس پر ظلم ہوتا رہے گا وہ اپنی باتوں سے تارا کے اندر خوداعتمادی پیدا کرتی ہے۔اس طرح ترقی پسندوں نے نہ صرف عورت پر ہونے والے ظلم کو پیش کیا بلکہ ان اس ظلم کے خلاف مقابلہ کرنے کے لئے انکے اندر اعتماد کو بھی پیدا کیا۔

'پندار کا صنم کدہ' کے ذریعہ قاضی عبدالغفار نے خاندانی شرافت کا ڈھول پیٹنے والوں کی قلعی کھولی ہے۔اسی طرح ساگر سرحدی کے ڈرامے ہنگامہ میں پنکج نام کے کردار کے توسط سے رسم و رواج کی زنجیروں کو توڑتے دکھایا گیا ہے ،وہ بغاوت کر کے دوسری ذات کی لڑکی سے شادی کر لیتا ہے اسی ڈرامے سے ملتا جلتا ریوتی سرن شرما کا پتھر اور آنسو بھی ہے۔انل ٹھکر کا ڈراما' کالی خانے' بھی نہایت عمدہ ہے جس میں ان ماں باپ کی ذہنیت کو بخوبی پیش کیا ہے جو بچوں پر جبر کر کے اپنی خواہشوں کو ان پر زبردستی تھوپ دیتے ہیں۔اس کی کہانی بھی کچھ اس طرح کی ہے کہ ماں باپ اپنی خواہش کے سبب بیٹے کا داخلہ زبردستی میڈکل کالج میں کروا دیتے ہیں جبکہ اس کے برعکس لڑکا ڈاکٹر کے بجائے پائلٹ بننا چاہتا ہے جس کے سبب لڑکا بعد میں پاگل ہو جاتا ہے۔

' آغا بابر نے بھی کئی ڈرامے لکھے جن میں' بادشاہ کی موت' مصور، فالتو چیزیں ،روپیہ چلتا ہے اور بے جوڑ شادی وغیرہ شامل ہیں ۔' بے جوڑ شادی' میں سماج کی اس فرسودہ رسم کو نشانہ بنایا گیا ہے جہاں شادی جیسے اہم موضوع پر لڑکا لڑکی کی رائے لینا ضروری نہیں سمجھا جاتا اور ان کے بے جوڑ رشتے طے کر دیے جاتے ہیں چاہے انکی ازدواجی زندگی ناکامیاب ہی گزرے۔

ان مسائل کے علاوہ دوسرے مسئلوں کو بھی ترقی پسندوں نے اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا جیسا کہ بیدیؔ نے ڈراما نقل مکانی، میں مکانوں کی کمی، کم آمدنی اوراخراجات کی زیادتی، رشوت خوری اور انسانوں میں اخلاقی پستی کو پیش کیا ہے۔اسی طرح کرشن چندر، نے منگلیک میں اور پرکاش پنڈت نے 'نہلے پر دہلا' میں علم نجوم اور نجومیوں کے الٹے سیدھے طریقوں کا مزاق اڑایا ہے جس کے سبب بہت سارے وہم کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہاجرہ مسرور نے جہاں 'دروازے' کے ذریعہ سماجی بندھنوں میں جکڑے ہوئے لوگوں کے مسائل کو پیش کیا تو دوسری طرف وہ لوگ جیسا ڈراما میں گورکنوں اورغسالوں کے مسائل کو موضوع بنا کر سماج کے ان پسماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والے لوگوں کی نفسیات اور پریشانیوں کو پیش کیا۔عصمت نے 'سانپ' جیسا ڈراما لکھ کر اونچے گھرانوں کی بے جا آزادی اور کم تعلیم سے پیدا ہوانے والے مسائل کو بخوبی پیش کیا۔

'مرزا ادیب' نے یوں تو سماجی مسائل کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا ہے لیکن ان کو جس طرح کا لگاؤ فنکار اوراس کی زندگی، اسپر ہونے والے ظلم سے ہے دوسرے موضوعات سے نہیں شاید اسی لیے انھوں نے فنکاریوں کی زندگی پر مبنی رقص شرر، فنکار، لہو اور قالین، انصاف، اور شیشہ کی دیوار جیسے لکھ کر انکی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔شیشہ کی دیوار، ان کا سب سے کامیاب ڈراما ہے جس میں ٹھیکیداروں کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے یہ ڈرامہ اردو ڈرامے کے سرمائے میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔ان سارے مسائل کو ترقی پسند ڈراما نگاروں نے بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران قحط بنگال نے تمام ادیبوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا قحط سرمایہ داروں اور سامراجیوں کی ملی جلی بھگت سے ہوا تھا۔انسانیت کی اس توہین کو بلونت گارگی، نے اپنے ڈرامے 'گدھ' میں پیش کیا جس میں تمام اخلاقی اور معاشرتی اقدار کا بڑی بے دردی سے خون کیا گیا تھا۔

اب تک جو بھی ڈرامے لکھے یا پیش کیئے جا رہے تھے ان میں ظاہری عمل کو ہی پیش کیا جا تا تھا۔

ڈاکٹر عابد حسین، ڈاکٹر اشفاق حسین قریشی اور فضل حق وغیرہ جو کردار پیش کئے وہ مثالی کردار ہی ہوتے تھے۔ پروفیسر محمد مجیب نے اس روایت سے الگ ہو کر اپنے ڈراموں میں داخلی کیفیت کو بھی پیش کیا۔ حالانکہ اس کے کچھ نمونے ہی ملتے ہیں ان کے ڈراموں کے مکالمے طویل ہونے کے سبب اکثر بے کیف ہوتے تھے۔ ترقی پسندوں نے واقعات کے عمل اور ردعمل کا مطالعہ کر کے ان خارجی حالات سے پیدا ہوئی داخلی کیفیات کو پیش کیا۔ اس کیفیت کی بڑی اچھی مثال ہمیں اشک کے ڈرامے 'قید حیات' میں ملتی ہے جس میں نسوانی کردار ذکیہ کے ذریعہ داخلی کیفیات سے پیدا ہونے والے ردعمل کو ظاہری عمل کے ذریعہ بڑی فنی چابکدستی کے ساتھ ڈراما نگار نے پیش کر دیا ہے۔ اسی طرح کی مثال ابراہیم یوسف کے ڈراموں 'اداس راہیں' اور 'ٹوٹے ہوئے خوابوں کے درمیاں' میں بھی ملتی ہے۔ اداس راہیں، میں ایک ایسی عورت کی داخلی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے جسکا ڈاکٹر شوہر ناجائز طریقے سے روپیہ کماتا ہے۔ تو دوسری طرف ٹوٹے ہوئے خوابوں کا درماں میں ایک ماں کی کیفیت کو پیش کیا ہے جس کا بچہ ایک ایکسیڈنٹ میں مرجاتا ہے۔

''منٹو'' کے ڈرامے دشمن کا ذکر بھی ضروری ہے جو زوال آمادہ جاگیردارانہ نظام کا پردہ فاش کرتا ہے اس ڈرامے میں کرداروں کی ایک بھیڑ ہے جس کی اپنی اپنی سوچ ہے اور جس میں کہیں نہ کہیں اس نظام کے خلاف بغاوت کا جذبہ پنپ رہا ہے۔ طنزیہ انداز میں لکھا گیا ڈراما اس طبقہ کی تمام برائیوں کا پردہ فاش کرتا ہے۔

'نوری خالہ' میں ہاجرہ مسرور نے ایک الگ ہی مسئلہ کو پیش کیا ہے۔ شاہدہ اور عزیز جو ڈرامے کا مرکزی کردار ہیں ان کی نئی شادی ہوئی ہے لیکن شاہدہ کے ماموں رضا صاحب شادی شدہ جوڑے کے تقاضوں سے واقف نہیں ہیں کیونکہ انھوں نے ازدواجی زندگی نہیں گزاری ہے رضا ماموں کا کردار ڈرامے کو دلچسپ بنانے میں کامیاب ہے۔ ان کے دیگر ڈراموں میں وہ لوگ 'دروازے اور کھلی

کھڑکیاں شامل ہیں۔

خدیجہ مستور نے ڈرامہ ’گھر میں اور گھر سے باہر‘ کے توسط سے مرد کے دہرے کردار کو پیش کیا ہے۔ایک ایسا مرد جو اپنے گھر کی کھڑکیاں بھی کھلی رکھنا پسند نہیں کرتا باہر ایک انجمن میں عورتوں کی آزادی اور حقوق پر زور تقریر کرتا ہے۔اس کی بیوی جو کہ اپنے شوہر کی اس دوہری شخصیت کا شکار ہے یہ بات جان کر کہ اس نے عورتوں کی آزادی پر تقریر کی ہے اپنے شوہر اختر سے الجھ پڑتی ہے۔شاہدہ کے اسی رد عمل کے ذریعہ ڈراما نگار نے ڈرامے کی مقصدیت کو پیش کیا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر آرائشی موضوعات کی جگہ سماجی مسائل نے لے لی۔مثالی کرداروں کے بجائے عام انسانوں کو ڈرامے کا کردار بنایا جانے لگا۔ان عام انسانوں کی نفسیات اور ان کے عمل پر گفتگو کی جانے لگی۔اشک نے اپنے کرداروں کے خارجی حالات سے پیدا ہونے والے مسائل کو پیش کیا تو دوسری طرف منٹو نے انسانوں اور سماج کی ایسی ننگی تصویر پیش کی جسے دیکھ کر انسانیت بھی شرم سار ہو گئی۔کرشن چندر کے ڈرامے ڈرامائی لوازمات سے پُر تو نہیں تھے لیکن ان کے ڈراموں کے دلچسپ مکالمے طنز و مزاح کا انداز ان کی اس خامی کی پردہ پوشی کرتے ہیں۔مرزا ادیب نے جو بھی ڈرامے لکھے وہ اسٹیج کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔ان کے ڈراموں میں سماجی ناانصافی اور انسانی نفسیات کا ملا جالا احساس ملتا ہے۔عصمت نے افسانوں کی طرح ڈرامے میں بھی مسلم گھرانے کے درمیانی طبقہ کی عورتوں کے مسائل کو ڈراموں کا موضوع بنایا۔بعض ڈراموں میں قیام پاکستان کے بعد برصغیر میں پیدا ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ بیدی نے سماج کے درمیانی طبقہ کو ڈراموں کا موضوع بنایا۔روزمرہ کی زندگی میں پیدا ہونے والے جذباتی اور سماجی مسائل سے درمیانی طبقہ کے افراد جن کشمکش سے گزرتے ہیں ان کو خوبصورت انداز میں پیش کیا۔

ترقی پسند ادیب اس بات سے بخوبی واقفیت رکھتے تھے کہ صرف ڈرامے لکھ کر ان کو چھپوا دینے

سے ہی ان کا مقصد پورا نہیں ہوگا۔ چونکہ ڈرامے کے لئے اسٹیج لازم وملزوم ہے چنانچہ اسی سے۱۹۴۲ء میں باضابطہ طور پر اپٹا کا قیام عمل میں آیا۔ اوراس کی ہر زبان میں شاکیں قائم کی گئیں۔ سب سے متحرک شاخ ہندوستان کی تھی۔ جس سے بلراج ساہنی، خواجہ احمد عباس، کرشن چندر، وامق جونپوری، حبیب تنویر، سردار جعفری، راجندر سنگھ بیدی، مخدوم محی الدین، کیفی اعظمی، اپیندر ناتھ اشک، قدسیہ زیدی جیسے بڑے ڈراما نگار وابستہ تھے۔

اپٹا کے قیام کا مقصد تھا کہ عوامی مسائل کی طرف توجہ کرائی جائے۔ کیونکہ سماجی نابرابری، جاگیرداری، سرمایہ دارانہ نظام، فرقہ وارانہ جذبات اور عورتوں کے مسائل پورے سماج کو گرد آلود کئے ہوئے تھے۔ ان مسئلوں کی طرف ہر خاص و عام کو متوجہ کرنا ہی ان کا مقصد تھا۔ ساتھ ہی پارسی تھیٹر کی روکی گئی اس روایت کو بھی آگے بڑھانا تھا جس سے سادہ انداز میں ڈرامے پیش ہوں۔ اور وہ لوک ناٹک کے قریب ہو جائے۔ اپٹا کے زیر اثر جن ڈراموں کو مقبولیت حاصل ہوئی ان میں سردار جعفری کا 'یہ کس کا خون ہے'، عصمت کا 'دھانی بانکیں' اور خواجہ احمد عباس کا 'زبیدہ' قابل ذکر ہے۔ ان ڈراموں کے بارے میں احتشام حسین لکھتے ہیں:

> ''یہ کس کا خون ہے اور دھانی بانکیں دونوں موضوع کے اعتبار سے بہت اہم ہیں۔ ایک میں جاپان کی اس فوجی فاشزم کے خلاف جذبات ابھارے گئے ہیں جو دوسری جنگ عظیم کے آخری حصہ میں ہندوستان کے لئے خطرہ بن گئی تھی۔ اور دوسرے میں ہندو مسلم فسادات سے پیدا ہونے والے زہر کے خلاف محبت اور دوستی کا تریاق فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دونوں ڈرامے پر اثر ہیں لیکن ان پر عصری واقفیت کا جذباتی پہلو غالب آ گیا ہے اور دونوں

میں میلو ڈرامائی انداز پیدا ہو گیا ہے۔ جو موضوع سے محض جذباتی
تعلق پیدا کرتا ہے۔''۳۲؎

اس نئی ادبی تحریک کے زیر اثر ڈرامے میں جو تبدیلی رونما ہوئی اس نے ڈرامے کو حقیقی زندگی سے قریب کر دیا۔ کچھ ڈراما نگار ایک ایکٹ کے ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے۔ ڈرامے کی اسکرپٹ میں نئے تجربات کے سبب ڈرامے کی پیشکش میں بھی نئے نئے اضافے ہونے لگے۔ جس کی عمدہ مثال حبیب تنویر کا 'آگرہ بازار' ہے۔ ترقی پسند ڈراما نگاروں نے نئے نئے تجربات کر کے اردو ڈرامے کو ایک نئی سمت دی۔

ڈراما نگاروں نے جنگ واس کے اثرات کو ڈرامے میں جگہ دے کر اس کے ذریعہ امن کا پیغام دیا۔ خواجہ احمد عباس نے 'ایٹم بم اور انسان' لکھ کر بم کی دہشت ناکیوں پر روشنی ڈالی۔ ریوتی سرن شرما نے 'کل' لکھ کر تیسری جنگ عظیم کے بعد کے حالات کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ 'آٹو میٹک گنز' لکھ کر جوگندر پال نے میدان جنگ میں انسانی نفسیات کو پیش کیا تو دوسری طرف مرزا ادیب نے ڈراما 'شہید' کے ذریعہ جنگ میں مارے جانے والے لوگوں کے خاندان کے غم و حالات کو دکھایا۔ غرض ہم یہ کہہ سکتے کہ اس تحریک نے اردو ڈرامے کو وسعت دینے کے ساتھ اسے نئی زندگی بھی دی۔ انسانی زندگی کی سچی تصویریں پیش کرتے ہوئے یہ ڈرامے حقیقی زندگی سے قریب ہوئے تھے۔ ان ڈراما نگاروں نے اردو ادب میں ایک اہم رول ادا کیا۔ اور صنف ڈراما میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا، جسے ڈرامے کی تاریخ میں فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

❑❑❑

حواشی

۱ بحوالہ ڈراما فن اور روایت — صفحہ ۹

۲ تا ۳ اردو ڈراما اور ابراہیم یوسف — صفحہ ۹۔۱۰

4 The oxford English Dictionary (Second Edition) Vol. iv Calendon Press Oxford

5 ukVdykpu d fl)kUr % fl)ukFk dekj]ok.kh idk'ku ubZ fnYyh] i"B 25 2004b0

6 ukVdykpu d fl)kUr % fl)ukFk dekj]ok.kh idk'ku ubZ fnYyh] i"B 25 2004 b0

7 ukVykpu d fl)kUr % fl)ukFk dekj] ok.kh idk'ku ubZ fnYyh] i"B 25 2004 b0

۸ ادبی ڈرامے : ڈاکٹر اعجاز حسین — ص

۹ ادبیات شناسی : محمد حسن — ص ۱۳۴

۱۰ اردو ڈراما فن اور منزلیں : سید وقار عظیم — ص ۱۳

۱۱ اردو ڈرامے کا ارتقاء : عشرت رحمانی — ص۱۴

۱۲ ناٹک ساگر : نورالٰہی محمد عمر — ص۶

۱۳ ڈراما فن اور روایت : ڈاکٹر محمد شاہد حسین — ص۱۰۔۹

۱۴ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج : مسعود حسین رضوی ادیب — ص ۲۴۔۲۳

۱۵ ناٹک ساگر: نورالٰہی و محمد عمر — ص۳۵۵۔۳۵۶

۱۶ اردو اسٹیج ڈراما : اے. بی. اشرف — ص۴۸۔۴۹

۱۷ اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید : عشرت رحمانی — ص۸۹

۱۸ اردو اسٹیج ڈرامہ : ڈاکٹر اے. بی. اشرف — ص۷۸

۱۹ اردو ڈرامے کا ارتقاء : عشرت رحمانی — ص۱۲۵

۲۰ اردو اسٹیج ڈرامہ : اے. بی. اشرف — ص۱۰۰

۲۱ اردو اسٹیج ڈراما : اے. بی. اشرف — ص ۱۰۱۔۱۰۲

۲۲ اردو ڈراما کا ارتقاء : عشرت رحمانی — ص۱۳۲

۲۳ نیا اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل : احتشام حسین — ص ۱۰

۲۴ اردو ڈراما کا ارتقاء : عشرت رحمانی — ص۱۳۸

۲۵ اردو ڈراما کا ارتقاء : عشرت رحمانی — ص۱۸۴،

۲۶ ناٹک ساگر: نورالٰہی و محمد عمر — ص۳۸۵

۲۷۔ آغا حشر کاشمیری : ڈاکٹر انجم آرا انجم ص ۱۸

۲۸۔ آغا حشر کاشمیری کے نمائندہ ڈرامے : ڈاکٹر انجم آرا انجم ص ۲۲

۲۹۔ اردو ڈراما کا ارتقاء : عشرت رحمانی ص۲۲۲

۳۰۔ اردو ڈرامے کا ارتقاء : عشرت رحمانی ص۳۳۴

۳۱۔ اردو ڈرامے کا ارتقاء : عشرت رحمانی ص۳۳۵

۳۲۔ جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل : احتشام حسین (آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹) ص ۱۱

باب سوم

ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہندی کے ابتدائی ڈراما نگار

ہندی ناٹک کی روایت

ہندوستان میں ناٹک کی ابتدا قدیم ویدک دور میں ہو چکی تھی ۔جس کی جھلکیاں ہمیں اس دور کی مذہبی تخلیقات میں بھی ملتی ہیں ۔''بھاس'' کے ڈرامے اس کی مثال ہیں۔صنف ڈراما قدیم دور میں سنسکرت ادب میں پوری طرح فروغ پا چکا تھا۔

ہندی ادب کے مطالعے سے ایک بات اور سامنے نکل کر آتی ہے کہ بھلے ہی قدیم دور میں ناٹکوں کی ابتدا اور ان کا فروغ ہو چکا تھا لیکن کامیاب ڈرامے جو اسٹیج کے فنی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں وہ دور جدید میں ہی لکھے گئے ۔قدیم دور میں سنسکرت ادب میں کچھ ایسے ڈرامے ضرور ملتے ہیں جو تخلیق اور اسٹیج دونوں اعتبار سے کامیاب ہوئے ۔ ہندی ادب کی روایت میں قدیم اور جدید دور کے درمیان یعنی عہد وسطیٰ میں ڈرامے کم یاب ہیں ۔اس کے متعدد اسباب تھے ۔جن کو ادیبوں نے مختلف انداز میں بیان کیا ہے۔ کچھ کا خیال ہے کہ عالمی اسٹیج کا نہ ہونا اس کی شہرت میں رکاوٹ تھا تو کچھ لوگ اس کی وجہ مسلمان بادشاہوں کو بتاتے ہیں کیونکہ کسی کی نقل اتارنا اسلامی اصولوں کے خلاف مانا جاتا تھا۔ایک اور وجہ بیان کی جاتی ہے کہ تخلیق کا عوامی نہ ہونا تھا ۔جو بھی ناٹک لکھے جاتے وہ بادشاہوں کے مزاج کے مطابق ہوتے تھے۔ان کے علاوہ سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ اس دور میں ہندی نثر پر کم توجہ دی گئی خاص کر ڈرموں کو نثری انداز میں لکھنے کا رواج بعد میں شروع ہوا۔

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے سبب یہ خیال عام طور پر مشہور ہوا کہ ہندوستان کے اسٹیج سے ڈراما ختم ہو گیا ہے جبکہ اس کے برعکس ڈرامے نے لوک ناٹکوں کی شکل اختیار کر لی تھی اور یہ راس لیلا، نوٹنکی ، راسو،سوانگ،اور رام لیلا کی شکل میں مسلسل تدریج پاتا رہا۔جس کی فنی تکنیک میں بھی سنسکرت ڈرامے سے مختلف تھی ۔

ہندی ناٹک کی ابتدا کے متعلق مختلف خیالات ملتے ہیں''ڈاکٹر دشرتھ اوجھا''ہندی ناٹکوں کی ابتدا ۱۳ویں صدی سے مانتے ہیں۔ان کے مطابق''گدھ سوکمار راس''ہندی کا پہلا ناٹک ہے۔ان کا خیال ہے کہ:

^^ble jkl dlHkh rRo fo|eku gA ;g ukV; jkld gA**۱

آچاریہ رام چندر شکل کے مطابق وشوناتھ سنگھ کا تحریر کیا''آنند رگھونندن''ہندی کا پہلا ناٹک ہے اس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ:

^^HkkjrUn d igy ukVd d uke ij tk nk pkj xUFk ct Hkk"kk e fy[k x, Fk mue egkjktk fo'oukFk flg d ^vkuUn j?kuUnu* ukVd dk NkM dj fdlh e ukVdRo u Fkk**۲

یہ پہلا طبع زاد ناٹک ہے جس میں نثر کا استعمال کیا گیا ہے۔اس ناٹک میں برج بھاشا کے علاوہ میتھلی، گجراتی، مراٹھی، اپ بھرنش، اور کنڑ زبان کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔''بھارتیندو''نے گوپال چندر کے''نہوش''(۱۸۵۷ء) کو ہندی کا پہلا مولک ناٹک مانا ہے۔اور اسٹیج پر کھیلا جانے والا پہلا ناٹک ''جانکی منگل''(۱۸۶۲ء) کو قرار دیا ہے۔اس کے برعکس ڈاکٹر''سومناتھ گوپت''کا خیال ہے کہ اسٹیج پر کھیلا جانے والا پہلا ناٹک امانت کی''اندرسبھا''ہے اس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''اس کی زبان نہ تو خالص اردو ہے اور نہ خالص ہندی بلکہ اردو ہندی ملی جلی زبان ہے اس لئے اس کا شمار ہندی کے اسٹیج ناٹکوں میں بھی کیا جا سکتا ہے۔''۳

اپنی البیلی پیشکش اور رنگارنگی کی وجہ سے یہ ناٹک کافی مقبول رہا۔ بھارتیندو اور جے شنکر پرساد جیسے ناٹک کار بھی اس کے اثرات سے محفوظ نہ رہ سکے ان کے بہت سے ناٹکوں میں اندرسبھا کی جھلک

دکھائی دیتی ہے۔

ہندی ناٹکوں میں بھارتینندو سے پہلے پارسی تھیٹر کمپنیاں اپنا کام کر رہی تھیں۔''اندر سبھا'' کی تخلیق اور اس کی شہرت سے متاثر ہوکر بھی کئی ناٹک کمپنیاں کھلیں۔۱۸۷۰ء میں پیسٹن جی فرام جی نے Original Threatical Company کھولی۔اور بھی کئی نئی کمپنیاں قائم ہوئی ۔انھوں نے ڈراموں کی تخلیقی فضا کو ہموار کیا۔جس سے اسٹج کو بھی فروغ حاصل ہوا۔

نثری شکل میں ناٹک کی باقاعدہ ابتدا بھارتینندو کے دور سے ہی ہوتی ہے۔انھوں نے بنیادی ناٹک تو لکھے ہی ساتھ ہی ترجمے بھی کیئے۔ان کو ناٹک کی جو روایت ملی وہ مذہبی تھی۔ان کے ناٹکوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ پورانک (یعنی مذہبی قصوں کو بنیاد بنا کر لکھے گئے ناٹک)

۲۔ تاریخی

۳۔ سماجی

پورانک ناٹکوں میں ان کے دو ناٹک 'ستیہ ہریش چندر' اور 'چندراولی' کافی مشہور ہوئے۔'ستیہ ہریش چندر' میں راجہ ہریش چندر کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔یہ ان کا طبع زاد ناٹک ہے۔'چندراولی' میں اس کے عشق کی داستان کو پر اثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔فن کے اعتبار سے انھوں نے ان ڈراموں میں تھوڑا بدلاؤ بھی کیا۔'بھارت دُردشا' میں تاریخی واقعات کے ساتھ حب الوطنی کے جذبات کا بھی اظہار کیا گیا ہے۔'پریم گنی' میں اس دور کے سماج کی عمدہ تصویر کھینچی گئی ہے۔بعض لوگوں کا خیال ہے کہ 'نیل دیوی' میں بھارتیہ ناری کو بے خوف بنانے کا سبق دیا گیا ہے۔ان کے علاوہ ان کے مقبول ناٹکوں میں 'پاکھنڈ وڈبنم'، 'ویدکی ہنسا ہنسانہ بھوتی'، 'مدرا راکچھس'، 'کپور منجری'، 'اندھیر نگری' وغیرہ شامل ہیں۔ان مزاحیہ اور طنزیہ ناٹکوں میں سماج کے رستے ہوئے ناسوروں پر نشتر زنی کی گئی ہے۔ان کے طنزیہ مکالمے

کہیں کہیں بہت تیکھے ہو گئے ہیں اور کہیں جذباتیت حاوی نظر آتی ہے۔ بہر حال ان کے ناٹک فنی اعتبار سے مکمل ہیں۔جس طرح انگریزی ادب میں شیکسپیئر ایک کامیاب ڈراما نگار کی شکل میں مقبول ہے اسی طرح بھارتیندو کو ہندی ادب میں شہرت ومقبولیت حاصل ہے۔ بھارتندو نے ایک الگ راہ اپنائی اور عوامی زندگی کے مسائل اوران کے خیالات کو پیش کر کے ہندی ناٹک میں نئے امکانات پیدا کئے جس پر چل کر آنے والے ناٹک کاروں کو ڈرامے تخلیق کرنے کے لئے نئی راہیں روشن ہوگئیں۔

ان کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ہندی ناٹکوں میں ایک نئے اسلوب کا استعمال کیا۔ ان سے قبل جو بھی ناٹک تخلیق کئے گئے وہ برج بھاشا میں تھے یاسنسکرت کے کلاسکی اسلوب کا استعمال ان ناٹکوں میں کیا گیا تھا۔جس کی جھلک بھارتیندو کے ابتدائی ناٹکوں میں بھی ملتی ہے۔لیکن آگے چل کر انھوں نے سنسکرت اورانگریزی زبانوں کو ملا کر ایک نیا اسلوب اختیار کیا۔انھوں نے ہی سب سے پہلے ہندی ڈراموں میں نثر کا استعمال کیا اوراس بات کا خیال رکھا کہ زبان عام فہم ہو۔ہندی ناٹک کی روایت میں بھارتیندوایک اہم نام ہیں۔

بھارتیندو نے ہندی ناٹکوں کی جو بنیاد ڈالی اسی پر ہندی ناٹک کی عمارت تعمیر ہوتی رہی۔ان کے دور میں ایک ایسا گروہ تیارر ہو گیا جو ہندی ناٹکوں کی تدریج میں جٹ گیا اور ہندی ناٹکوں کو کامیابی کی منزل کی طرف بڑھانے لگا۔ان میں کچھ خصوصی ڈراما نگاروں کا تذکرہ ذیل ہے۔

ا۔ شری نواس داس:

انھوں نے چار ناٹک لکھے۔’پرہلاد چترن‘ ان کا پہلا ناٹک ہے جو راس لیلا کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔لیکن بنیادی کمیوں کے سبب یہ ناکام ناٹک ہے۔دوسرا ناٹک ’تپتا سورج‘ ہے جس کا پلاٹ شکنتلا ناٹک سے ملتا جلتا ہے۔’رندھیرا اور پریم موہنی‘ کا شمار ہندی کے پہلے ٹریجڈی ناٹکوں میں ہوتا ہے۔اس کا طرز اسلوب انگریزی ڈراموں سے ماخوذ ہے۔اس کی کہانی انگریزی کے رومیوں جولیٹ کی یاد دلاتی

ہے۔ چوتھا ڈراما 'سنیوگتا سوئمبر' پرتھوی راج اور سنیوگتا کے قصے پر مبنی ہے۔ان ڈراموں کے مجموعی جائزہ سے یہ بات نکل کر سامنے آتی ہے کہ ڈراما نگار کے ناٹک فنی کمیوں کی وجہ سے معیاری نہیں ہیں۔

۲۔ پرتاپ نرائن مسرا:

''بھارت دُردشا'، 'سنگیت شکنتلا'، 'کلی کوتک'، 'گوسنکٹ'، 'کلی پر بھاؤ'، 'ہٹی ہیمر'، 'جواری خواری' وغیرہ ناٹک تخلیق کئے ہیں۔ 'بھارت دردشا' بھارتندو جی کے 'بھارت دردشا' کے اسلوب میں ہی لکھا گیا ہے۔ 'کلی کوتک' میں ڈراما نگار نے اس دور کی سماجی حالت کو دکھایا ہے عورت سے وابستہ مسائل اور ان کے حالات ناٹک کا موضوع ہیں جس کو بہتر انداز میں ناٹک کار نے پیش کیا ہے۔ یہ طنز سے بھر پور ڈراما ہے۔

'گوسنکٹ' جیسا کہ نام سے ظاہر ہے کہ گایوں کی تباہ حالی پر لکھا گیا ڈراما ہے۔ 'ہٹی ہیمر' میں علاالدین کا رنتھمبور پر حملے کی تاریخ پر مبنی ہے۔ 'جواری خواری' ایک مزاحیہ ڈراما ہے۔

۳۔ رادھا کرشن داس:

اپنے ناٹک 'دکھی بالا' کے ذریعہ ہندو بیواؤں کی زندگی کے درد کو بیان کیا ہے۔ 'مہارانی پدماوتی' تاریخی ناٹک ہے جس میں علاالدین کی بے ایمانی، راجپوتوں کی بہادری کے ساتھ مسلمانوں پر ہونے والے ظلم وستم کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ان کا سب سے مشہور ناٹک 'مہارانا پرتاپ' ہے۔اس میں دو قصوں کو ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ایک طرف جہاں مہارانا پرتاپ، مان سنگھ، شہزادہ سلیم، اور محبت خان کے درمیان چلنے والی جنگ کی تصویر کشی کی گئی ہے وہیں دوسری طرف گلاب اور مالی کے عشق کی داستان کو پیش کیا گیا ہے۔تاریخی ناٹکوں میں یہ کافی مقبول ناٹک ہے اسٹیج ڈراموں میں بھی ایک کامیاب ڈراما ہے۔

۴۔ بال کرشن بھٹ:

یہ ایسے ناٹک کار ہیں جنھوں نے ہندی میں انگریزی، فارسی اور عربی کے الفاظ کا استعمال بھی کیا

ہے۔ ویسے تو ان کے بہت سے ناٹک مشہور ہیں لیکن مطبوعہ شکل میں دو ہی دستیاب ہوتے ہیں۔ پہلا 'دمینتی سوئمبر' اور دوسرا 'وینی سنہار' دمینتی سوئمبر کا قصہ پرانوں سے ماخوذ ہے اور یہ سنسکرت کے کلاسکی اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ 'وینوسنہار' کا پلاٹ بھی پرانوں سے لیا گیا ہے لیکن اس ناٹک میں اس دور کے سماجی حالات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ بھٹ جی کے یہ ڈرامے بہت کامیاب نہیں ہوئے کیونکہ یہ ایک بندھے ہوئے ڈرامائی اصولوں سے آگے نہیں بڑھتے۔

۵۔ رادھاچرن گوسوامی:

'ستی چندراولی'، 'امرسنگھ راٹھور'، 'شری داما'، 'بوڑھے منھ مہاسے'، 'تن من دھن گوسائیں جی کو ارپن'، 'بھنگ ترنگ'، 'سروجنی' وغیرہ ان کے ناٹک ہیں ان میں سے کچھ ناٹک کافی طویل ہیں۔ 'ستی چندراولی' کو تاریخی واقعات سے جوڑتے ہوئے اورنگزیب کے ذریعے ہندوؤں پر ہونے والے مظالم کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ اپنے ناٹکوں میں عمل کے بجائے مکالموں پر زور دیتے ہیں۔

٦۔ پنڈت کیشو رام بھٹ:

ان کے دو ناٹک 'سجاد سنبل' اور 'شمشاد وسوسن' ملتے ہیں ان ناٹکوں میں اس دور کی زندگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے کرداروں کے ذریعہ ہر طبقہ اور مذہب کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ دونوں ناٹکوں کی زبان اردو ہے۔

۷۔ کاشی ناتھ کھتری:

ان کے تین ناٹک 'سندھو دیش کی راجکماریاں'، 'گنور کی رانی'، 'لوجی کا سپنا' ملتے ہیں۔ پہلے دونوں ناٹکوں کو تاریخی قصوں سے جوڑ کر تخلیق کیا گیا ہے۔ جبکہ تیسرے ناٹک میں رگھونش نام کے آدمی کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ یہ ناٹک بھی بہت کامیاب نہیں ہیں۔

ان لوگوں کے علاوہ وہ کھگ بہادر لال، بدری نارائن جودھری، طوطا رام وغیرہ نے بھی ناٹک

لکھے۔ان ناٹک کاروں کی خوبی یہ تھی کہ یہ عوام کو نہ صرف ان کی تسکین کا سامان فراہم کرتے بلکہ ان کے مسائل کو بھی پیش کرتے تھے۔ جیسے بچپن کی شادی، بیوہ کا سماج میں مقام، تعلیم نسواں وغیرہ ان ناٹکوں کے موضوعات تھے۔اس دور میں طنزیہ ومزاحیہ ڈراموں کا بھی ذخیرہ دستیاب ہوتا ہے۔ادبی نقطہ نظر کی وجہ سے زیادہ تر ناٹک فنی اعتبار سے کمزور ہیں۔ بہرحال یہ ہندی ڈرامے کا ابتدائی دور ہوتے ہوئے ترقی کی منزل کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے۔

بھارتیندو کے بعد ہندی ناٹکوں کی روایت میں جو بڑا نام آتا ہے وہ جے شنکر پرساد کا ہے۔ پرساد نے ابتدا میں ایکانکی ناٹک لکھے۔ 'سجن'، 'کلیانی پریڑے'، 'کرونالئے'، 'پرائشچت'' ایسے ہی ناٹک ہیں جوفنی اعتبار سے کمزور ہوتے ہوئے بھی پرساد کے ناٹکی سفر کی ابتدا کرتے ہیں۔ پرساد جی ہندوستان کی قدیم تاریخ کو پردے پر پیش کرنا چاہتے تھے۔جیسا کہ ایک جگہ وہ اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں کہ:

> ^^bfrgkl dk vu'khyu fdlh Hkh tkfr dk viuk vkn'k lxfBr dju d fy, vR;Ur lgk;d gkrk gA D;kfd gekjh fxjh n'kk dk mBku d fy, gekjh tyok; d vudy tk gekjh vrhr lH;rk g mll c< djk mi;Dr vkj dkbl Hkh vkn'k gekj vudy gkxk fd ugh ble e> i.k lUng gA ejh bPNk Hkkjrh; bfrgkl d vidkf'kr v'k e l mu idk.M ?kVukvk dk fnXn'ku dju dh g ftUgku oreku fLFkfr dk cuku dk cgr i;Ru fd;k gA **[۳۳]

پرساد نے اپنے تاریخی نظریہ فکر سے تاریخ کے روایتی ڈھانچے کو بدل کر اس میں وسعت پیدا کی۔ اپنے رومانوی فکر سے انھوں نے ہندی ناٹکوں میں نیا پن پیدا کیا۔ان کا پورا ڈرامائی ادب جدید تہذیبی شعور سے لبریز ہے۔وہ ملک،سماج اورقوم کے مسئلوں کو اٹھانے کے ساتھ اس کا حل بھی پیش

کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔تاریخی پس منظر میں وہ ہندوستانی تہذیب ،فلسفہ اوراس وقت کے سنجیدہ مسائل کواس طرح اٹھاتے ہیں کہ حال میں ماضی پھر سے زندہ ہو جاتا ہے اوراپنے دور میں وہ ہمارے سامنے مثال کے طور پر سامنے آتا ہے۔ پرساد کے ناٹکوں کے پلاٹ کبھی سیدھے واقعات پر مبنی ہوتا ہے تو کبھی ان کے ناٹکوں میں ایک سے زیادہ واقعات موجود ہوتے ہیں۔ جو آگے چل کر کسی نہ کسی طرح آپس میں جڑ جاتے ہیں۔ان ناٹکوں کے مکالموں کا انداز شاعرانہ ہے جس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے جس دور کو ناٹکوں میں پیش کیا اس کے لئے یہ اسلوب ضروری رتھا۔انکے ڈراموں کی زبان سنسکرت آمیز ہندی ہے جس پر اکثر ناقدین نے اعتراض کیا ہے ان باتوں سے قطع نظر اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پرساد ہندی ڈرامے کی روایت میں ایک ایسا نام ہیں جنھوں نے اپنے بعد آنے والی نسلوں کے لئے راہیں ہموار کیں۔

پرساد کے اس تاریخی نظریہ کی تقلید ان کے ہم عصروں نے بھی کی۔ورنداලال ورما، ہری کرشن پریمی،سیدٹھ گونداس،ادے شنکر بھٹ،لکشمی نارائن مشر وغیرہ اس روایت کے ہی ڈراما نگار ہیں۔اسلئے جے شنکر پرساد کی آمد سے لے کر آزادی وطن تک کے زمانے کو تاریخی ڈراموں کا تدریجی عہد مانا جاتا ہے۔

یہ دور سیاسی شعور اور جدوجہد کا دور تھا۔جس کے اثرات ۱۹ صدی کے آخر تک زندگی کے ہر شعبہ پر نمایاں طور پر دکھائی دیتے ہیں۔اسی پس منظر میں ۱۸۸۵ء میں کانگریس وجود میں آئی۔کانگریس کے پہلے دور یعنی (۱۹۰۵ء۔۱۸۸۵ء) تک 'نرمدل' کا اثر دکھائی دیتا ہے۔۱۹۰۵ء میں تقسیم بنگال نے سیاسی بساط کو الٹ دیا۔پہلی بار پورے ملک میں تحریکیں ہوئیں۔'گرم دل' کا اثر بڑھا اور ۱۹۰۷ء میں کانگریز تقسیم ہوگئی۔ادھر ۱۹۰۶ء۔۱۹۰۵ء میں روس وجاپان کی جنگ میں جاپانی فتح نے شہنشاہی طاقتوں کی شکست کی شکلوں میں لیا۔۱۹۰۹ء میں 'مارلے منٹو اصلاحی ایکٹ' کو فرقہ وارانہ چارٹر مانا گیا۔۱۹۱۱ء

میں دلی میں ہونے والی میٹنگ میں ہوئے فیصلے کی بنیاد پر دارالحکومت کوکلکتہ سے دلی منتقل کیا گیا۔۱۹۱۶ء میں کانگریس کی تقسیم شدہ دونوں پارٹیاں ایک ہوگئی اور''ہومرول لیگ تحریک'' کی ابتدا ہوئی۔اس دوران گاندھی جی ہندوستانی سیاست میں داخل ہوتے ہیں اور دھیرے دھیرے وہ ملک میں ہونے والی تحریک کے عظیم لیڈر کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔۱۹۱۹ء میں''خلافت تحریک''۱۹۲۰ء میں''اسہیوگ آندولن''اور۱۹۴۲ء میں''بھارت چھوڑوآندولن''ان کی قیادت میں چلائی گئی تحریک ہیں۔اس عہد کے دیگر اہم بین الاقوامی واقعات میں ۱۹۱۸ء۔۱۹۱۴ء تک چلی پہلی عالمی جنگ ۱۹۱۷ء میں انقلاب روس اور۱۹۴۲ء۔۱۹۳۹ء تک چلی دوسری عالمی جنگ کے اثرات بھی ہندوستانی سیاست میں اہم درجہ رکھتے ہیں۔تقسیم ہندآزادی وطن اور گاندھی جی کے قتل کا واقعہ اس عہد کے آخری اور اہم واقعات ہیں جن کا اثر جدید دور کے ڈراموں پر خاص شکل میں دکھائی دیتا ہے۔ان ہونے والے تمام واقعات کے سلسلوں کے بیچ ہی اس دور کے ڈراما نگاران مسائل کو ناٹک کے ذریعہ زبان دیتے ہیں یہ پورا عہد غلامی کے احساس اور حصول آزادی کی خواہش کے ساتھ ترقی کی جانب بڑھتا گیا۔ایسے حالات میں وواقعات سے کسی نہ کسی طور پر ضرور متاثر ہوتا ہے یہ الگ بات ہے کہ اس عہد کے ڈراما نگاروں کی فکر اپنے سے پہلے کے ڈراما نگاروں کی تاریخی زاویہ فکر سے مختلف ہے۔اس دور میں تاریخ محض سہارے کی شکل میں نہیں بلکہ حالات زندگی کے بیچ سے ترقی کی جانب قدم بڑھاتے ہوئے ہمارے سامنے نصب العین پیش کرتی ہے۔

جے شنکر پرساد کی شخصیت ڈرامے کی دنیا میں قدم رکھتے ہی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا لوہا منوانے لگتی ہے۔بنیادی طور پر پرشاعر جے شنکر پرساد بحیثیت ڈراما نگار بھی بہت کامیاب رہے۔'سجّن' اور'پرائشچت' میں ان کی تخلیقی استعداد کی جو کونپلیں پھوٹی تھیں وہ راجیہ شری کی شکل میں واضح ہوتی ہیں اور'اسکند گپت'، 'چندر گپت' اور'دھروسوامنی' میں پختگی اختیار کر لیتی ہے۔انھوں نے اپنے ڈراموں کے ذریعہ ہندی ڈرامے کو ایک نئی جہت عطا کی۔'راجیہ شری'(۱۹۱۵ء)ان کا پہلا تاریخی ڈراما ہے۔عہد ہرش کے تاریخی

پس منظر کو بنیاد بنا کر لکھا گیا ہیدوسرے تاریخی ڈرامے' آجات شتر و' (۱۹۲۲ء) میں بودھ عہد کے ادب کو بنیاد بنا کر ڈرامے کی تخلیق کی ہے۔اس ڈرامے میں پرساد اس دور کے گاندھیائی عہد کے افکار کو بودھ عہد کے پس منظر میں دکھانے کی کوشش کی ہے۔اجات شترو میں عورت کی آزادی ،ملکی تحریک کے پس منظر میں قوم پرستی کے جذبات حکومتی بدعنوانیوں وسماجی مسئلوں کے حوالے سے بہت سی حقیقتوں کواشاریہ انداز میں پیش کیا ہے۔

''اسکند گپت'' (۱۹۲۸ء) میں آیا۔اس میں گپت عہد کے زریں دور کے واقعات کو ڈرامے کا جاما پہنایا گیا ہے۔'چندر گپت' میں قربانی قوم پرستی کا اعلیٰ نمونہ پیش کیا گیا ہے۔'چندر گپت'' (۱۹۳۱ء) پرساد کا بے حد ممتاز تاریخی ڈراما ہے۔اس ڈرامے میں چندر گپت کے احساس و جذبات ، ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی خوبیاں اس کی شان وعظمت ،ملکی اتحاد اور ملکی محبت کے جذبات اپنے وقت کے حوالے سے متعلق ہیں۔دھروسوامنی' (۱۹۳۳ء) ان کی ذہانت کا آخری نمونہ ہے۔اس ڈرامے کے حوالے سے انھوں نے عورت کی زندگی کی مشکلوں سے متعلق اپنے نظریات کو پیش کیا ہے جس کا مقصد عورت کو سماج میں برابر کے حقوق دینا ہے۔

پرساد کے ناٹکوں کا پلاٹ کبھی سیدھے سادے واقعات پر مبنی ہوتا ہے تو کبھی ان ڈراموں میں ایک سے زیادہ واقعات موجود ہوتے ہیں جو آگے چل کر کسی نہ کسی طرح آپس میں جڑ جاتے ہیں۔ان کے ناٹکوں کے مکالموں کا انداز شاعرانہ ہے جس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے جس دور کو ڈراموں میں پیش کیا ہے اس کے لئے یہ اسلوب ضروری تھا۔ان کے ڈراموں کی زبان سنسکرت آمیز ہندی ہے جس پر اکثر ناقدین نے اعتراض کیا۔ان سب باتوں سے قطع نظر اس حقیقت سے انکار کرنا ممکن نہیں کہ پرساد ہندی ڈرامے کی روایت کا ایک اہم نام ہونے کے ساتھ ایک عہد بھی ہیں جنھوں نے آنے والی نسلوں کے لئے راہ ہموار کی۔

پرساد عہد میں چند ایسے بڑے ڈراما نگار ہوئے جنھوں نے پرساد عہد کی تاریخی روایت کی تقلید کے ساتھ اپنی تخلیقی کاوشوں سے ڈرامے کے سرمائے میں بیش بہا اضافہ کیا۔

'پانڈے بیچین شرما اُگر' ایک ایسا ہی نام ہے۔ان کا تاریخی ڈراما 'مہاتمہ عیسا' (۱۹۲۲ء) بھی اس دور کا مقبول ڈراما ہے جس میں تاریخ کی پناہ میں ملکی وتہذیبی شعور کو بیدار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس ڈرامے میں عیساء کی تعلیم وتربیت کے حوالے سے قدیم تہذیب وتمدن کی تصویر کشی کی گئی ہے تو دوسری طرف عیسا کی جدوجہد کے ذریعہ ملک میں تحریک کے فروغ کی آواز اٹھائی گئی ہے۔

پرساد کی اس روایت کو آگے بڑھانے والوں میں آچاریہ چترسین شاستری کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ اتسرگ (۱۹۲۹ء)،امر راٹھور (۱۹۳۳)،اجیت سنگھ (۱۹۴۹ء) ،راج سنگھ (۱۹۴۹ء) اور چھتر سال وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں ۔عہد وسطیٰ کی ہندوستانی تاریخ کوموضوع بنایا ہے۔انھوں نے راجپوتوں کی ملک کے لئے محبت ،قربانی وبہادری کے جذبات کوڈرامے میں دکھایا ہے۔

جگن ناتھ پرساد ملند نے بہت ڈرامے لکھے۔ان کی صلاحیتوں کا اقرار ان کے ڈرامے 'پرتاپ پرتگیہ' کی وجہ سے کیا جاتا ہے۔ملک میں اس وقت کے حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے مہارانہ پرتاپ کی ایثاروقربانی کوڈرامے کا موضوع بنایا گیا ہے۔

گوند ولبھ پنت بھی پرساد سلسلے کے اہم ڈراما نگار مانے جاتے ہیں ۔ان کے دو تاریخی ڈرامے 'راج مکٹ' (۱۹۲۹ء) اور 'انتاہ پر کا چھدر' (۱۹۴۰ء) ملتے ہیں ۔'راج مکٹ' کی ہانی پنا دھائی کے ایثار پر مبنی ہے۔انتاہ پر کا چھدر اس رانی پدوتی اور ماگدھی کے ذریعہ عورت کے دل کی مختلف کیفیتیوں کی تصویر دکھائی گئی ہے۔

اس تاریخی روایت کی ایک اہم کڑی پنڈت ادے شنکر بھٹ بھی ہیں ۔ ماضی کی تابناک تشریح کے ساتھ موجودہ پریشانیوں کوڈرامے کا پلاٹ بنایا ہے ان کے ڈراموں میں وکرمادتیہ (۱۹۳۴ء) ،مکتی

پتھ (۱۹۴۴ء) ،شک سبے (۱۹۴۹ء) خاص اہمیت رکھتے ہیں ان کے ڈراموں کا مرکزی خیال قدیم ہندوستان رہا ہے۔

اس عہد میں جے شنکر پرساد کے بعد جس شخصیت کو خاص مقام حاصل ہوا وہ ہری کرشن پریمی ہیں۔انھوں نے بھی ملکی جذبات،تہذیب وثقافت کے اظہار کے لئے تاریخ کو ہی اپنا آلہ بنایا۔ان کے لئے تاریخ ایک نمونہ رہی ہے ۔انھوں نے اپنے دور کے سب سے اہم مسئلے ہندو مسلم اتحاد کو تاریخی حوالوں سے سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ان کا پہلا تاریخی ڈراما 'رکچھا بندھن' (۱۹۳۴ء) ہے۔ ہندو، مسلم اختلافات ابھر کر خطرناک شکل اختیار کر چکے تھے چنانچہ ان حالات کے مدنظر اس ڈرامے کی تخلیق کی اور کامیاب رہے۔'شوسادھنا' (۱۹۳۵ء) ملکی وفرقہ وارانہ طاقتوں کے خلاف اتحاد قائم کرنے کے نظر سے اہمیت رکھتا ہے۔''پرتی شودھ (۱۹۳۷ء) سوپن بھنگ (۱۹۴۰ء) آہوتی (۱۹۴۰ء) متر (۱۹۴۱ء) اور ادھار (۱۹۴۹ء) میں انھیں موضوعات سے متعلق تاریخی ڈرامے ہیں ۔آزادی کے بعد لکھے گئے انکے ڈراموں میں وش پان (۱۹۵۱ء) شپتھ (۱۹۵۱ء) پرکاش استمبھ (۱۹۵۴ء) ودا (۱۹۵۸ء) امرت پتری و بندھن بھی قابل ذکر ہیں ۔انھوں نے قرون وسطیٰ کی تاریخ کو ڈراموں میں پیش کیا ہے جسے ہندی ادب میں نظرانداز کر دیا گیا تھا۔

سیٹھ گوند داس بھی تاریخی ڈراموں کی روایت میں قابل ذکر مقام رکھتے ہیں ۔ ہرش (۱۹۳۴)، ششی گپت (۱۹۳۸ء)، کولینتا (۱۹۴۲ء)، شیر شاہ(۱۹۴۵ء)، وجے ویلی، سنگھل دیپ، اشوک (۱۹۵۷) ، کمارا ین وغیرہ ان کی تاریخی ڈرامے ہیں ۔ان ڈراموں کے ذریعہ اخوت و بھائی چارے کے جذبات کو قائم پر زور دیا گیا ہے ۔سوانحی طرز پر لکھے گئے ڈراموں میں رحیم ،شاعر بھارتندو ومہاتمہ گاندھی کے نام خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں ۔

لکشمی نارائن مشر بھی مشہور تاریخی ڈراما نگار ہیں ۔لیکن انھوں نے اپنی تخلیق کی ابتدا مسائلی

ڈراموں سے کی۔''سنیاسی'' کو پہلا مسائلی ڈرامے کا درجہ حاصل ہے۔ان کے ڈرامے زندگی کے حقائق پر مبنی ہوتے ہیں ۔ان کے دیگر مسائلی ڈرامے میں راکچھش کا مندر،مکتی کا رہیہ،راج یوگ، سندور کی ہولی،آدھی رات وغیرہ قابل ذکر ہیں، کچھ وقفہ تک مشر جی تخلیقی کاموں سے دور نظر آتے ہیں۔ جب دوبارہ صنف ڈراما کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو ان کی تاریخی تخلیقی کاوشیں سامنے آتی ہیں لیکن ان میں ان کا نقطہ نظر اپنے ہم عصروں سے مختلف نظر آتا ہے۔اشوک (۱۹۲۷ء)،گروڑ دھوج (۱۹۴۵ء)، ونس راج (۱۹۵۰ء)،دشومیگھ (۱۹۵۰ء) وستہ کی لہریں (۱۹۵۳ء) وغیرہ ان کے تاریخی ڈرامے ہیں۔ ان ڈراموں کا مقصد ہندوستانی تہذیب وثقافت کی شان وعظمت کو اہم مقام عطا کرنا ہے۔

اپندرناتھ اشک بھی اس عہد کے بڑے ڈراما نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔لیکن انھوں نے تاریخی ڈراموں کی طرف کم توجہ کی۔'جے پراجے' انکا تاریخی ڈراما ہے۔اس المیہ ڈرامے میں میواڑ کے راجا لچھ سنگھ کے ساتھ مرورڑ کی راجکماری ہنسا کی شادی ہو جانے پر راج کمار چندر کے جذبات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔اشک نے اس ڈرامے میں عورت کی کیفیت کو بھی بڑے فنکاری کے ساتھ ابھارا ہے۔

تاریخ کو بنیاد بنا کر ڈرامے اور ایکانکی کی تخلیق کرنے والوں میں ڈارکٹر رام کمار ورما خاصی مقبول معروف شخصیت رہے ہیں ۔انھوں نے پرساد کی روایتی تاریخی تہذیبی ڈراموں کو ایک نئی زمین عطا کی۔ان کے تاریخی ڈراموں میں 'وجے پرو'،'اگنی شکھا'،'کلا اور کرپاڑ'،'مہا رانہ پرتاپ'،'جے آدتیہ'،'سارنگ سور'،'جے وردھمان'،'بھگوان بدھ'،'تلسی داس'،'جے بھارت'،'نانافڈنویس' اور 'جوہر کی جیوتی' وغیرہ اہم ہیں ۔انھوں نے اپنے سبھی ڈراموں کے موضوع میں ایسے تاریخی واقعات وکرداروں کو لیا ہے جن کی روشن شخصیت ہندوستانی تہذیب وتمدن کی عظمت کو دکھانے کے ساتھ اپنے عہد کے مسائل کو بھی سمیٹے رہتی ہیں۔

تاریخی ناولوں کے تخلیق کار روندا لال ورما نے بھی کامیاب تاریخی ڈرامے لکھے۔ان میں سینا

پتی ادال، پھولوں کی بولی،(۱۹۴۷ء) ،کشمیر کا کانٹا،جھانسی کی رانی (۱۹۴۸ء)،پوروکی اور بیر بل (۱۹۵۰ء) ،ہنس میور(۱۹۴۸ء) ،جہاں دارشاہ(۱۹۵۰ء) وغیرہ شامل ہیں ۔پھولوں کی بولی البرونی کے تاریخی سفرکو بنیادکرکرلکھا گیا۔بیر بل میں بیر بل کی زندگی کےمختلف پہلوؤں کودکھایا گیا ہے۔

تاریخی ڈراموں کےاس سفرمیں دیگرڈرامےبھی اہمیت رکھتے ہیں،ان ڈراموں میں پریم چندکا تخلیق کردہ کربلا(۱۹۲۷ء)،بدری ناتھ بھٹ کا درگاوتی(۱۹۲۶ء)،چندرگپت(۱۹۲۸ء)،تلسی داس، وشمبر سہائے کا بدھ دیو(۱۹۲۶ء) ،مہرا کا پنجاب کسیری(۱۹۲۸ء)،جگناتھ چترویدی کا تلسی داس ۱۹۳۴ء)،دشرتھ اوجھا کا چتوڑکی دیوی(۱۹۲۸ء)،پریہ درشی،سمراٹ اشوک(۱۹۳۵ء)،دوارکاپرساد کا موریہ کا حیدرعلی یا میسورپتن (۱۹۳۴ء)،چندرگپت ودیاالنکارکا اشوک(۱۹۳۷ء)،اماشنکرشرما کا مہارانہ پرتاپ،شدھدرشن کا دیا نند،سکندر(۱۹۴۷ء)،موہن لال مہتو ویوگی کا افضل ودھ،کیلاش چندر بھٹانگرکاچانکیہ پرتگیہ(۱۹۵۱ء)،وغیرہ خاص طورپرقابل ذکر ہیں۔

تاریخی ڈراموں کےساتھ ساتھ اس دورمیں بہت سے پران قصوں پرمبنی قومی ڈرامےبھی لکھے گئے۔ان کا مقصدبھی ملک کی تہذیب وثقافت وحالات کوپیش کرنا تھا۔اس وقت کےحالات،مشکلات، ملکی محبت وقومی تحریک کے اظہار کے لئے تدریجی عہد کا ڈراما نگار پران کےقصوں کی جانب ہی مڑتا ہے۔جیسے شنکر پرساد کا ںجّن (۱۹۱۰ء)،کرونالے(۱۹۱۳ء)،سیٹھ گونداس کا کرتویہ(۱۹۳۶ء) ،گوند ولبھ پنت کا ورمالا، ادے شنکر بھٹ کا امبا،ساگر وجے،لکشمی نارائن مشر کا نادرکی دنیا،ہری کرشن کا 'پاتالوجے'،رام کماوروما کا'کنتی کا پری تاپ'بدری ناتھ بھٹ کا'کروون دھن'،پانڈےبیچین شرما اگرکا ''گنگا کا بیٹا'،امبیکادت ترپاٹھی کا'سیتا سویمور'،ویوگی ہری کا'چھایوگینی'،کیلاش چندربھٹناگرکا'بھیشم پرتگیہ'،لکشمی نارائن گرگ کا'کرشن اوتاروغیرہ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

تدریجی عہد کےان ڈراموں کی بنیادپر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ دورتاریخی ڈراموں کاتخلیقی دورتھا۔

اس دور میں تاریخ کی بنیاد پر جس تعداد میں ڈرامے لکھے گئے وہ ہمیں اس سے پہلے نہیں دکھائی دیتے۔ تاریخ کا یہ سلسلہ فن کے اعتبار سے بھی پختہ ہونے کے ساتھ مقصدی بھی ہے۔اس عہد کے ڈراما نگاروں کی یہ خوبی رہی ہے کہ انھوں نے اپنے ماضی کو حال کے مطابق ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی۔قومی شعور اس عہد میں مسلسل پختگی کی طرف بڑھتا ہے۔'راشٹریہ مکتی آندولن' کی فعالی سے لے کر آزادی وطن تک کے عہد میں ڈراما نگاروں کا تاریخ و ماضی کی طرف جھکاؤ ایک فطری عمل ہے۔تاریخ کو بنیاد بنانے میں ان کا خیال سادہ ومقصدی ہے۔جے شنکر پرساد، ہری کرشن پریمی، ادے شنکر بھٹ، وغیرہ ڈراما نگار اپنے تاریخی ڈراموں کے ذریعہ اپنے عہد کی حقیقتوں کا اظہار کرنا چاہتے تھے۔لیکن ان کا مقصد محدود نہ ہو کر وسیع پیمانے پر پایہ تکمیل کو پہنچتا ہے۔

تخلیق کار اپنے زمانے کے ناہموار حالات میں ہی اپنے ادب کو تلخ گو بناتا ہے۔وہ اپنے حال سے علیحدہ ہو کر اپنی ذمہ داری پوری نہیں کر سکتا۔چنانچہ اس عہد کے ڈراما نگاروں نے تاریخ سے اسباب لے کر اپنے زمانے کے حالات کی مناسبت سے پیش کیا۔جے شنکر پرساد اور ان کے ہم عصر حال کی مشکلات و پریشانیوں کے حل کے لئے ماضی کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ کوئی بھی مسئلہ اچانک رونما نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کا حل فوری طور پر نکل سکتا ہے۔اسلئے ہمیں ان پریشانیوں کا اصل سبب تاریخ اور روایتوں کے غیر منطقع سلسلے کے بیچ ہی تلاش کرنا ہوگا۔

قوم پرستی کے جذبات ان ڈراموں کی خصوصیت ہیں۔تلک، گاندھی، وغیرہ ملکی لیڈروں کی قیادت میں جو راسٹریہ مکتی آندولن کی لڑائی ہندوستان میں جاری تھی اسی کو ڈراما نگار اپنے ڈراموں کے ذریعہ پیش کر رہا ہے۔وہ ماضی کے ان متحرک واقعات کو لیتا ہے جو ملکی محبت کے جذبات سے بھرے ہوتے اور ہندوستانیوں میں عمل کا جذبہ پیدا کرتے۔گاندھی جی کے زیر اثر عورتوں کی ترقی کے لئے مختلف تحریکیں چل رہی تھیں۔چھوا چھوت کے خیال کو دور کرنے کی کوشش و مذہبی اتحاد قائم کرنے کی تبلیغ کی

جارہی تھی۔ پرساد و ہری کرشن پریمی کے یہاں عورت کو ہی مرکزی کردار بنا کر ڈرامے لکھے گئے۔ اس عہد کے ڈراما نگاروں کا خیال اپنے وقت میں موجود فرقہ وارانہ اتحاد کی پریشانیوں کی طرف بھی گیا۔ اس مسئلے پر لکھے گئے ڈراموں میں ہری کرشن پریمی کا ڈراما 'رکچھا بندھن' ہمارے سامنے ہندو مسلم اتحاد کا نمونہ پیش کرتا ہے۔

اس عہد کے ڈراموں کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ماضی کے حوالوں، واقعوں، مثالی کرداروں کے ذریعہ ہندوستان کی شاندار تصویریں پیش کرتا ہے۔ درحقیقت یہ شعور بھارتندوعہد میں ہی ظاہر ہونے لگا تھا جس کی تکمیل ہم پرساد و آزادی وطن تک کے دور میں دیکھتے ہیں۔ پرساد و ان کے بعد کے ڈراما نگاروں نے قدیم و عہد وسط کے ہندوستان کی تہذیبی و تمدنی صورتیں پیش کی ہیں۔ اس عہد کے تہذیبی شعور کے اظہار میں گاندھی و بدھ کے اثرات نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ دونوں مثالی کرداروں کی زندگی کو مدنظر رکھ کر ڈراما مگاروں نے ان تاریخی ڈراموں کو ایک نیا روپ عطا کیا۔ اس عہد کے ڈراموں میں تاریخ، قوم پرستی اور ہندوستانیت کی آمیزش نظر آتی ہے۔ یوں تو مسائلی ڈراموں کی ابتدا بھارتندوعہد سے ہو چکی تھی لیکن اس عہد میں موضوع اور وسیع ہو گئے۔ جیسے بیوہ کی شادی، طلاق، پسند کی شادی، عورتوں کی تعلیم وغیرہ ایسے موضوعات تھے جن کو اس لیس پہلے اسٹیج پر پیش نہیں کیا گیا تھا۔ ان ڈراموں کے کردارں کی نفسیاتی گتھیوں پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس عہد کے ڈرامے احساسات اور فن دونوں ہی نقطہ نظر سے اعلیٰ ہیں۔ تاریخ محض حال کے زخموں کا مرہم نہیں بنتی بلکہ اس کا مقصد ہندوستانی تاریخ کے حوالے سے ہندوستانی تہذیب وتمدن کا ایک روشن روپ پیش کرنا ہے۔ جو ہمارے قومی شعور سے جڑ کر ہمیں ذات پات اور چھوا چھوت جیسی برائیوں سے اوپر اٹھا سکے ان معنوں میں اس عہد کے ڈراما نگار کامیاب رہے ہیں۔

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ ہندی میں ادبی و تمثیلی ڈراموں کی روایت ساتھ ساتھ چلتی رہی

لیکن اس کی کوئی مستقل روایت نہیں قائم ہوسکی۔مختلف ناٹک منڈلیاں قائم ہونے کے ساتھ ہی ختم بھی ہوتی رہیں۔ یہ منڈلیاں اپنے مطابق ناٹکوں کی تخلیق کرتیں اوران کوعوام کے سامنے پیش کر دیتیں۔ یہ منڈلیاں دوطرح کی تھیں پہلی کاروباری اوردوسری شوقیہ۔شوقیہ منڈلیوں کا وجودشوق ختم ہونے پر مٹ جاتا تھا۔جبکہ کاروباری منڈلیاں ہندی ڈرامے کے ساتھ ہی اردو ڈرامے بھی اسٹیج کرتی تھیں۔جس کا ذکر دوسرے ابواب میں کیا جاچکا ہے۔

بھارتند واپنی کتاب ’’ناٹک‘‘میں لکھتے ہیں کہ

’’ہندی کا سب سے پہلا اسٹیج ناٹک ’’جانکی منڈل ہے‘‘۵؎

اس ناٹک کو بابو ایشور نارائن سنگھ نے ۱۹۶۲ء میں لکھا تھا اور’بنارس تھیٹر یکل کمپنی‘ نے اس کو اسٹیج کیا تھا۔ بھارتندو دور میں رنگ منچ پارسی تھیٹر کے مقابلے میں وجود میں آیا تھا۔ پارسی تھیٹر کے بارے میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ^^dk'kh e ikjlh ukVd okyk u ukp?kj e tc 'kdUryk ukVd [kyk vkj mle /khjknkRr uk;d n";Ur [keV okfy;k dh rjg dej ij gkFk j[k dj eVd eVd dj ukpu vkj ^irjh dej cy [kk;* ;g xku yxk rk MkO fFkck] ckc ienk nkl fe= ;g dg dj mB vk, fd vc n[kk ugh tkrkA ; ykx dkyhnkl d xy ij Njh Qj jg gA**۶؎

۱۹۰۳ء میں ’ہندی پردیپ‘ میں پارسی تھیٹر کی مخالفت میں لکھتے ہیں:

> ^^ikjlh ykx tk fgUn lEcU/kh ukVd [kyr g] mldh Hkk"kk ik;% mn gkrh g o Hkko Hkh ik;% fgUnvk d fo:) gkrk gA**۷؎

چنانچہ ان مخالفتوں کی بنیاد پر ہندی ناٹک اور ہندوتہذیب کو پیش کرنے کے لئے رام لیلا’’ناٹک

منڈلی'' وجود میں آئی۔جس نے ''رانا پرتاپ'' اور'' مہا بھارت'' جیسے ناٹکوں کو کامیابی کے ساتھ اسٹیج کیا۔بعد میں یہ ناٹک منڈلی آپسی مخالفت کی وجہ سے دو منڈلیوں میں تقسیم ہوگئی۔پہلی 'ناگری ناٹک منڈلی'' اور دوسری'' بھارتندو ناٹک منڈلی''۔

ان ناٹک منڈلیوں نے اپنی ایک نئی راہ بنائی اردو ڈراموں کی شوخی اور بازاری گانوں کو انھوں نے اپنے ناٹکوں میں بالکل جگہ نہیں دی۔مزاحیہ ناٹک بھی پھوہڑ پن سے پاک تھے اور ان کی بھی اپنی حدیں تھیں۔ یہ منڈلیاں زیادہ تر ادبی ناٹکوں کو اسٹیج کرتی تھیں۔انھوں نے'' سورداس''، ''بھیشم پتاماہ'' جیسے ناٹک اسٹیج کئے۔لیکن جلد ہی ان منڈلیوں کا وجود بھی ختم ہوگیا۔اور ۱۹۰۸ء میں 'ہندی ناٹیہ سمیتی' وجود میں آئی۔کانپور میں رام نارائن ترپاٹھی جی نے ہندی اسٹیج کو قائم کرنے کی کوشش کی لیکن ان کو ناکامی حاصل ہوئی۔اس طرح کانپور کا ہندی اسٹیج بھی ختم ہوگیا۔اس کے بعد اور بھی ناٹک منڈلیاں قائم ہوئیں لیکن وہ پارسی اسٹیج کی چمک دمک اور شہرت کا مقابلہ نہ کرسکیں۔ چنانچہ ہندی ناٹک کو یہ احساس ہوگیا کہ انھیں ترقی کی منزل طے کرنے کے لئے ملی جلی زبان کا استعمال کرنا پڑے گا اسلئے انھوں نے پارسی تھیٹر کمپنیوں کا سہارا لیا۔اس عہد میں ہندی رنگ منچ کے لئے ڈراما لکھنے والوں میں پنڈت نرائن پرشاد بیتابؔ، آغا محمد شاہ حشرؔ، پنڈت رادھے شیام، آنند پرشاد کھتری، ہری داس مانک، جمنا داس مہرا، درگا پرشاد گپت، کے نام سرفہرست ہیں۔

ہندی ناٹک کے فروغ کا تیسرا اور اہم دور وہ ہے جس میں ایکانکی لکھے گئے۔سنسکرت ادب میں یہ'' بھاڑ'' یا'' راس'' کی شکل میں موجود تھے۔ بھارتندو عہد میں اس کے نشانات ان کے ناٹک'' اندھیر نگری''۔'ویدکی ہنسا ہنسا نہ بھوتی'' اور بھارت دوردشا'' میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ پرساد عہد میں ان کا لکھا گیا ناٹک 'ایک گھونٹ'' میں اس کی ابتدا کو مستحکم کردیتا ہے۔ڈاکٹر'' نگیندر'' بھی پرساد جی کے 'ایک گھونٹ' کو ہی پہلا ایکانکی قرار دیتے ہیں۔حالانکہ ایکانکی کی فنی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ایک گھونٹ اس

پر پورا نہیں اترتا۔

انسان اپنی دلچسپی کے لئے مختلف ذرایع تلاش کرتا رہتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ کم وقت میں زیادہ سے زیادہ تفریح کر سکے۔ انسان کی اسی خواہش اور وقت کی کمی کے سبب ایکانکی وجود میں آیا۔ کیونکہ جب کوئی ادبی تخلیق پوری پڑھی یا دیکھی نہ جائے تب تک ذہن اس تخلیق کے اثرات کو قبول نہیں کرتا۔ وقت کی کمی کے ساتھ ہی دنیا کی رنگیوں اور اسائش نے بھی کہیں نہ کہیں انسان کو بھٹکا دیا ہے۔ دوسری وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ اسٹیج کی ترتیب وسجاوٹ میں ہونے والے اخراجات اور پریشانیوں نے بھی ناٹک کے برعکس ایکانکی کو فروغ دیا۔

ایکانکی لفظ ایک + انک سے بنا ہے۔ یعنی ایک انک والے ناٹک کو ایکانکی کہا جاتا ہے۔ ایکانکی میں زندگی کے کسی ایک واقعہ کو اس طرح اس کے فنی لوازمات سے سجا بنا کر پیش کیا جاتا ہے کہ دیکھنے والے کی دلچسپی قائم رہے۔ اس میں پیش کئے جانے والے خیالات سے نہ صرف انسانی ذہن متاثر ہو بلکہ اسکے کرداروں کے ذریعہ جو پیغام پہنچانے کی کوشش ہے وہ بھی پوری ہو۔ ایکانکی کے بارے میں مشہور ناٹک کا اور ایکانکی کار ڈاکٹر رام کمار ورما لکھتے ہیں:

^^,dkdh ukVkdk e vU; idkj d ukVdk l fo'k"krk gkrh gA mle ,d gh ?kVuk ukVdh; dk'ky l dkrgy dk lp; djr g, pje lhek rd igprh g mle dkb vi/kku ilx ugh gkrkA foLrkj d vHkko e iR;d ?kVuk dyh dh Hkkfr f[ky dj i"i dh Hkkfr fodflr gk mBrh gA mle yrk d leku Qyu dh {kerk ugh gkrhA ** [۸]

دوسرے ایکانکی کار سیٹھ گوند داس کا خیال ہے کہ:

^^iFke ,dkdh e ldyu&}; vo'; gkuk pkfg,] mle ldyu&=; Hkh gk ldrk gA f}rh;]

,dkdh ukVd dh jpuk ,d fopkj dk gh ydj
[kMh gkuh pkfg,A **[۹]

ڈاکٹر دشرتھ اوجھا کے خیال میں ایکانکی کوان خصوصیات کا حامل ہونا چاہئے وہ کہتے ہیں کہ:

^^tk ukVd ,d vd e lekIr gku okyk]
,d lfuf'pr y{; okyk] ,d gh ?kVuk] ,d gh
ifjfLFkfr vkj ,d gh leL;k okyk gk] ftld
io'k e dkrgy vkj ox] xfr e fo|r lh oØrk
vkj rth fodkl e ,dkxrk vkj vkdfLedrk d
lkFk pje lhek rd igpu dh 0;xrk gk vkj
ftldk i;olku pje lhek ij gh iHkko dh
rhork d lkFk gk tkrk gk] ftle ilfxd dFkkvk
dk ik;% fu"k/k] ?kVukvk dh fofo/rk dk fuokj.k
rFkk pkfjf=d iLQVu vkfn e/; vkj volku dk
otu gk ml ,dkdh dguk pkfg,A **[۱۰]

ان خیالوں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ انسان زندگی کے کسی ایک واقعہ کا بیان ایکانکی میں ہوتا ہے۔ چونکہ یہ واقعہ روزمرہ کی زندگی سے جڑے ہوتے ہیں۔تو ان میں حقیقت کے عنصر کے ساتھ ہی دلچسپی کا سامان بھی ہونا چاہئے تاکہ دیکھنے والے کو وہ اپنی زندگی کے قریب تر محسوس ہوں بلکہ اخیر تک انکی دلچسپی بھی برقرار رہے۔تسلسل، تصادم، اور کشمکش ایسی خوبیاں ہیں جن کا موجود ہونا لازمی ہیں۔ یہ ایکانکی کی مقبولیت میں اہم رول ادا کرتے ہیں، کردار وایسے ہوں کہ ان کے منفی اور مثبت پہلو دونوں سے ہی ناظرین سبق حاصل کریں۔اور کسی نہ کسی روپ میں وہ دیکھنے والے کو متاثر کرے۔ یہ وہ خوبیاں ہیں جو ایک اچھے ایکانکی میں موجود ہونی چاہئے۔

ہندی ادب میں ایکانکی کی ابتدا بھونشور پرساد کے ایکانکی مجموعہ کارواں (۱۹۳۵ء) سے مانی جاتی ہے، بھونیشور چونکہ مغربی ناٹک کاروں خاص کر 'شا'' سے بہت متاثر تھے۔جس کے اثرات انکے ایکانکی ناٹکوں میں بخوبی دکھائی دیتے ہیں۔ یہ یک بابی ڈرامے مغربی تکنیک پر لکھے گئے۔ بھونیشور کے یک بابی

ڈراموں کے بارے میں بچن سنگھ لکھتے ہیں:

^^bUgku ^'kk* vkj ^MhO,pOykjl* dk cjh
rjg lfEefJr dj fn;k gA blds ifj.kke ;g
gvk fd ,d d ifr Hkh bekunkjh ugh cjrh tk
ldhA mud ,dkfd;k e u ^'kk* d lkn'; 0;x
feyx u ykjl d 'kjhjh ie dh cHk{kk mud
iR; d ,dkfd;k e ,d vthc uj';
(Frustration) ek; lh vkj ykpkjh gA**1

ان خرابیوں کے باوجود بچن سنگھ بھونیشور کے یک بابی ڈراموں کو بڑا ز وردار مانتے ہیں۔ زبان و بیان کی رنگا رنگی میں ان کا کوئی مقابلہ نہیں کر سکتا ۔ انکے مشہور ایکانکیوں میں ''شیاما ایک ویواہک وڑمبنا، تانبے کے کیڑے، ایک سامیہ ہین سامیہ وادی، شیطان ، رومانس، پرتبھا کا وواہ، لاٹری اور خاموشی شامل ہیں۔

ہندی ایکانکی کی تاریخ میں داکٹر رام کمار ورما ایک اہم ستون مانے جاتے ہیں۔ ان کے ناٹکوں کے پلاٹ آس پاس کی زندگی سے لئے گئے ہیں۔ حقیقی زندگی کے مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ آدرش واد نظریہ حاوی نظر آتا ہے جس سے کردار مخصوص دائرے میں محدود ہو جاتے ہیں۔ انھوں نے رومانی اور تاریخی دونوں طرح کے ایکانکی لکھے ہیں۔ ان کے تاریخی ناٹک زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں ان میں بھی جھول پن نظر آتا ہے۔ 'پرتھوی راج کی آنکھیں'، 'ریشمی ٹائی'، چارومترا' ان کے مشہور یک بانی ڈراموں کے مجموعے ہیں۔

سیٹھ گونداس بھی اس روایت کا ایک اہم نام ہیں۔ انھوں نے اپنے ایکانکی سیاسی اور سماجی مسائل کو پیش کیا ہے۔ یہ گاندھی جی سے متاثر تھے جس کا واضح اثر ان کی تخلیق پر بھی دکھائی دیتا ہے، ہندو مسلم مسئلہ، کسانوں اور زمینداروں کے مسائل، ہنسا اور اہنسا جیسے موضوعات ان کا موضوع ہیں۔ کرداروں کی داخلی کشمکش کو کامیابی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ان کے ایکانکی مجموعوں میں ''نورس''، سپتا

رشی‘‘، ’’ایکادشی‘‘، ’’پنچ بھوت‘‘ ہیں۔

اودے شنکر بھٹ، ایسے ایکانکی کار ہیں جنھوں نے متوسط اور اعلیٰ طبقات کے پس پردہ مسائل کو موضوع بانایاہے۔ کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ بھی عمدہ انداز میں کیا ہے۔ ان کے ڈراموں کی زبان شستہ اور صاف ستھری ہے یہ ڈرامے آسانی سے اسٹیج کئے جاسکتے ہیں۔ ’نیتا‘، ’انیّس سو پیتیس‘ اور ورنرواچن‘، ’استری کا ہردے‘، ’بڑے آدمی کی مرتیو‘‘، ’وش کی پڑیا‘‘، ’دس ہزار‘‘ اور مجموعہ پردے کے پیچھے ان کے مقبول ایکانکی ہے۔ المیہ ایکانکی کاروں میں یہ اہم مقام رکھتے ہیں۔

اپندر ناتھ اشکؔ ایسے ڈراما نگار ہیں جنھوں نے اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں ڈرامے لکھے ہیں۔ پہلے انھوں نے اردو میں لکھنا شروع کیا بعد میں ہندی کی طرف متوجہ ہو گئے۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ درمیانی طبقہ کی زندگی کا ماخذ ہیں۔ یہ ایسے واقعات کو چنتے ہیں جن کی زندگی میں بظاہر کوئی اہمیت نظر نہیں آتی۔ اس طرح یہ واقعات معمولی ہونے پر بھی اہم بن جاتے ہیں۔ کرداروں کے اندرونی خیالات اور ان کی نفسیات پر بھرپور انداز میں روشنی ڈالتے ہیں۔ مکالمے معنی خیز ہونے کے ساتھ ہی پلاٹ کو آگے بڑھانے میں بھی مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ سادگی اور معنی خیزی ان کے ڈراموں کی خوبی ہے۔ ان کے مشہور یک بابی ڈرامے ’لکشمی کا سواگت‘، ’پاپی‘، ’ویشیہ‘، ’سوکھی ڈالی‘، کامدا‘ اور مجموعہ دیوتاؤں کی چھایا میں‘ ہے۔ سادگی اور فن کے نقطہ نظر سے یہ اسٹیج پر کامیاب رہیں۔ بے جوڑ شادی، جہیز جیسی سماجی برائیوں کو ان ایکانکیوں میں طنز کا نشانہ بنایا ہے۔

’بھگوتی چرن ورما‘ نے بھی اچھے ایکانکی تخلیق کئے ہیں۔ ’سب سے بڑا آدمی‘ اور ’میں اور کیول میں‘ حقیقی واقعہ پر مبنی ایکانکی ہیں۔ ورما جی کا خیال ہے کہ ایکانکی کو اس کے نقطہ عروج پر چھوڑ دینا چاہئے۔ جس کی جھلک ان کی ایکانکی میں دکھائی دیتی ہے۔ ان کے کردار اپنے طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں اور اسی طبقے کی زبان بھی بولتے ہیں۔

''جگدیش چندر ماتھر'' نے 'بھور کا تارا' اور 'ریڑھ کی ہڈی' جیسے کامیاب سماجی ایکانکی کے تخلیق کار ہیں۔ان ڈراموں میں قدیم رسم ورواج کی بیڑیوں کو توڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔اپنے ایک کردار 'اُما' کے ذریعہ سماج میں پھیلی برائیوں سے بغاوت کرتے دکھایا ہے۔عورت کی آزادی کے حمایتی ہیں۔ 'کلنگ وجے' اور 'میری بانسری' بھی ان کے یک بابی ناٹک ہیں۔

لچھمی نرائن کے یک بابی ڈراموں کی خصوصیت اس کا جذباتی پن ہے۔انھوں نے سادہ زبان و بیان میں دور جدید کے مسائل کے ساتھ تہذیبی موضوع کو بھی ان ڈراموں میں پیش کیا ہے۔'ایک دن'، 'کاوتری میں'، 'بل ہین'، 'سورگ میں ولپ' اور 'کمل ناری کا انگ' ان کے مشہور ایکانکی ہیں۔

''ہری کرشن پریمی'' کے ایکانکی تاریخی ،سماجی اور پرانی داستانوں پر مبنی ہیں۔ان میں نصب العین کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔جس کی عمدہ مثال ان کا ڈراما ''لال مندر'' ہے۔

وشنو پربھاکر دور جدید کے ذہین ایکانکی کار میں انھوں نے سماجی تہذیب، سیاسی اور نفسیاتی پہلوؤں کو اپنے ڈرامے کا موضوع بنایا ہے۔یہ یک بابی ڈرامے اپنے دور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ''انسان'' اور ''کیا وہ دوشی ہیں'' انکے مشہور ایکانکی ہیں۔

ان ایکانکی کاروں کے علاوہ جن لوگوں نے اس میدان میں نمایاں کام کئے ان میں 'اُگیے''، رام ورچھ بینی پوری''، دھرم ویر بھارتی''، ونودرستوگی'' اور موہن راکیش کے نام قابل ذکر ہیں۔

ڈرامے اور یک بابی ڈرامے میں خاصہ فرق ہے، ڈرامے کے مختلف باب کو ہم ایکانکی نہیں کہہ سکتے۔ڈراما زندگی کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتا ہے اور اس میں کرادروں کی بھیڑ ہوتی ہے۔جبکہ یک بابی ڈرامے میں زندگی کے کسی ایک پہلو یا واقعہ کو موضوع بنایا جاتا ہے۔اور اس میں کرادروں کی تعداد بھی محدود ہوتی ہے۔ناٹک میں پلاٹ کی تدریجی ترقی ہوتی ہے جبکہ ایکانکی میں کہانی تیزی سے شروع ہو کر جلد ختم ہوجاتی ہے۔ناٹک دھیرے دھیرے اپنی منزل کی طرف بڑھتا ہے اور اس میں کئی واقعات

یا موضوعات کو لیا جا سکتا ہے۔ ناٹک کی مدت طویل بھی ہو سکتی ہے جبکہ ایکانکی کم وقت میں ختم ہو جاتا ہے۔ ان دونوں کی فنی تکنیک بھی الگ الگ ہیں۔

ہندی ادب میں ترقی پسند شعور کا آغاز چھایا وادی دور میں ہی ہو گیا تھا۔ کیونکہ چھایا وادی دور کے شاعروں نے ہندی شاعری کو صرف رومانوی ماحول سے ہی مانوس کر دیا تھا۔ یہی حال ادب کی دیگر اصناف میں بھی تھا۔ خیالی ادب حقیقت سے دور تھا چنانچہ وہاں سماجی ارتقا نہ ہو کر صرف فرد تک ہی محدود ہو جاتا ہے اور اسی انفرادی رومانوی اظہار فرار اور اختلاف ہی ترقی پسند شعور کی پیدائش کا سبب بنا۔ چھایا وادی کوی پنت نے بھی اس کی ضرورت محسوس کر لی تھی روپابھ کے اداریہ میں وہ لکھتے ہیں:

> ''اس دور میں زندگی کی حقیقت نے جیسی شدید شکل اختیار
> کر لی ہے اس سے قدیم اعتمادوں میں تنصیب شدہ ہمارے جذبے
> اور تصور کی بنیاد ہل گئی ہے۔ لہذا اس دور کی کویتا خوابوں میں نہیں
> پل سکتی، اس کی جڑوں کو توانائی حاصل کرنے کے لئے سخت زمین کا
> سہارا لینا پڑ رہا ہے۔''[۱۲]

سماجی زندگی کی جدوجہد میں شامل سماجی، اقتصادی، سیاسی، مسائل اتنی پیچیدگی اختیار کر چکے تھے کہ ان سے نظریں چرانا ناممکن تھا ایسے حالات میں ایک بدلاؤ کی ضرورت محسوس ہونے لگی تھی جو حقیقت سے قریب رہتے ہوئے ان حالات سے سماج کو آگاہ کر سکے۔ فکر اور تحریر کی سطح پر طاری جمود کو توڑ کر اسے متحرک کر سکے۔

جیسے جیسے ادب میں ترقی پسند شعور داخل ہوا اس نے دھیرے دھیرے خود ہی اپنی جگہ بنا لی۔ ہندی ادب میں ترقی پسند شعور کا آغاز نثر میں پہلے اور شاعری میں بعد میں ہوا۔ نثری ادب میں اس کی باضابطہ ابتدا پریم چند کی کہانیوں سے ہوتی ہے انھوں نے پہلی بار سماج کی ان ننگی اور کھردری حقیقتوں کو

بے نقاب کیا جو اس سے پہلے کھلے انداز میں پیش نہیں کی جا رہی تھیں۔ انھوں نے نہ صرف استحصال کرنے والوں کے خلاف بغاوت کی بلکہ اپنی تحریروں کے ذریعہ اس استحصال زدہ طبقے کی پیروی بھی کی۔ جس کی مثال ادب میں اس سے پہلے نہیں ملتی۔ اس شعور نے جذبہ اور خیال دونوں ہی سطح پر عوام میں بیداری پیدا کی۔

ہندوستان میں ترقی پسند فکر و شعور کی ابتدا ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں منعقد اس کانفرنس سے ہوئی جس کی صدارت منشی پریم چند نے کی تھی۔ اس اجلاس میں منشی پریم چند کا دیا خطبہ آج بھی ترقی پسند شعور کی روشنی کا مینار بن چکا ہے۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا اس کے اغراض و مقاصد اور دیگر ترقی پسند کانفرنس پر تفصیلی گفتگو پچھلے ابواب میں کی جا چکی ہے۔ چنانچہ اسکی تفصیل یہاں ضروری نہیں۔

ترقی پسند مصنفین کے اس اجلاس نے ہندی ادیبوں اور شاعروں کی بھی متاثر کیا۔ چھایا وادی کویوں میں سمترا نندن پنت، سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا، وغیرہ نے اس شعور کو پوری طرح قبول کیا۔ یہ الگ بات ہے کہ شاعری میں اس کا آغاز معاشی، سیاسی اور سماجی حوالے سے ہوا۔ ترقی پسند فکر و خیال نے مادی قدروں کی اہمیت کو بتاتے ہوئے شاعری کو حقیقت نگاری کی طرف راغب کر دیا۔ مارکسی فکر کو بڑھاوا دیا اور سماجی رشتوں کی اہمیت بتاتے ہوئے ان کو اولیت دی۔ اس تحریک کے زیر اثر ناگارجن، کیدارناتھ اگروال، ترلوچن، رانگے راگھو، نریندر شرما، رامیشور شکل انچل، سومنگل سمن، نے زندگی کی نئی حقیقتوں اور آدرشوں کو شدت سے بیان کیا۔ سرمایہ دار، فاشزم اور سامراج واد کے خلاف آواز اٹھانا ہی شاعری کا موضوع رہا۔

دیگر اصناف ادب چاہے وہ ناول ہو یا کہانی، ناٹک ہو یا شاعری کوئی بھی اس صنف اس شعور کے اثرات سے محفوظ نہ تھی۔ ناول میں جن لوگوں نے اس شعور کو اپنی تحریروں میں داخل کیا اس میں ''ناگارجن''، دھرم ویر بھارتی''، ''شری لال شکل''، لکشمی نرائن لال''، ''بھیشم ساہنی''، کملیشور''، اور منو

بھنڈاری وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں ۔ان ناول نگاروں نے متوسط طبقے کے سماجی ،سیاسی ،اقتصادی اوراخلاق مسائل کوناول کا موضوع بنایا۔کہانی میں اس شعورکی ابتدا تر پریم چند سے ہی ہوگئی تھی آگے چل کر کہانیوں میں حقیقت پسندی کا یہ شعور اورنکھرتا گیا۔جنسی تعلقات کا تذکرہ ممنوعہ حالات کا بیان ، روایتی اقتدار سے انحراف ، بے جوڑ شادی اورایسے تمام موضوعات کوکہانیوں میں جگہ دی جانے لگی ۔ان ادیبوں میں مارکنڈے ،امرکانت ،موہن راکیش،کملیشور ،نرمل ورما، ہری شنکر پرسائی،مکتی بودھ،لکشمی نارائن لال، رمیش بخشی،شیلیش ،منوبھنڈاری،شیکھر جوشی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں ۔

صنف ڈراما میں بھی اس شعور نے خاطر خواہ اثرات مرتب کئے ۔جس کے سبب ڈرامے میں تحریری،فکری،اورپیشکش کی سطح پرارتقاء ہوا۔اس سے پہلے پارسی تھیٹر کا وجود پردے سے غائب ہوگیا تھا اور ریک بابی ڈرامے کی حالت بھی کمزور ہوچکی تھی ۔اس تحریک کے زیراثر ڈرامے کےفن اوراسٹیج دونوں ہی مقام پرترقی پسندکی منزلیں طے کی ۔اوراس میں نئے نئے امکانات روشن کئے ۔جس سے ناٹک اپنے محدود حصار سے نکل کر کامیابی کی منزلوں کی طرف بڑھنے لگا۔اس عہد میں ناٹک کی کسوٹی کا معیار بھی تبدیل ہوگیا اور یہ بات صاف طور پرعیاں ہوگئی کہ ناٹک کی اصل کسوٹی رنگ منچ ہی ہے اس کے بنا وہ ادھورا ہے۔

سیاسی تبدیلی ،وقت اور حالات ،سماجی مسائل اورحقیقت نگاری نے اپنے اثرات ڈاما نگاروں کےتخلیقی ذہن پربھی ڈالے چنانچہ تخلیق کرنے والے ان مسائل کی طرف توجہ کرنے لگے ۔اورعوامی زندگی کے ان مسئلوں کوڈرامے کا موضوع بنا کر اسٹیج پر پیش کرنے لگے۔اس شعور وتحریک کی آ گاہی وسرپرستی سے ڈراما نگاروں کا ایک ایسا گروہ ابھرکرسامنے آیا جس کےفن کاروں اوررنگ کرمیوں نے ہندی ناٹک کی سمت ہی تبدیل کردی ۔اس دور میں ایسٹر واوراینٹی ناٹکوں کے لکھنے کا چلن بھی بڑھا۔ ہندی اسٹیج نئے نئے تجربوں سے آشنا ہونے لگا۔کلاسکی ناٹکوں میں بھی پھیر بدل کر کے اس کو نئے اسلوب میں پیش کیا

جانے لگا۔ سادہ زبان و بیان میں سماج میں موجود مسائل جیسے بیوہ سے شادی، عورتوں کے حقوق، بے روزگاری، بے ایمانی، ہندو مسلم اتحاد وغیرہ ایسے تمام عوامی اور متوسط طبقے کے مسائل کو ڈرامے میں جگہ دی جانے لگی۔ جس سے عوام میں ذہنی بیداری پیدا کی جا سکے۔ وہ رومانیت کی فضا سے اپنی ذہن و منطق کا استعمال کرتے ہوئے اپنی صلاحیتوں کو بروے کار لائے۔ اس دور کے لکھنے والوں میں مندرجہ ذیل لوگوں نے خدمات انجام دی جن کا تفصیلی ذکر اور ان کے ناٹکوں کا تجزیہ آگے کے صفحات میں پیش کیا جا رہا ہے۔

❑❑❑

حواشی

۱ fgUnh lkfgR; ;x vkj /kkjk&d".k ukjk;.k i lkn] i"B 323

۲ fgUnh lkfgR; dk bfrgkl&jkepUn 'kDy vkpk;] i"B 132

۳ fgUnh ukVd lkfgR; dk bfrgkl&lkeukFk xlr] i"B 8

۴ fgUnh ukVd lkfgR; dk bfrgkl&lkeukFk xlr] i"B 143

۵ fgUnh ukVd lkfgR; dk bfrgkl&lkeukFk xlr] i"B 113

۶ fgUnh ukVd&cPpu flg] i"B 202

۷ fgUnh ukVd&cPpu flg] i"B 202

۸ vk/kfud ,dkdh&MkO f'ko ukjk;.k [kUuk] i"B 23&24

۹ vk/kfud ,dkdh&MkO f'ko ukjk;.k [kUuk] i"B 24

۱۰ fgUnh ukVd mnHko vkj fodkl&MkO n'kjFk vk>k] i"B 368

۱۱ fgUnh ukVd&cPpu flg] i"B 187

۱۲ ہندی ادب کی تاریخ : وجیندر راسنا تک ص ۲۶۵

باب چہارم

آزادی وطن کے بعد اردو کے مشہور ڈراما نگار

(بیدی، منٹو، جعفری، کرشن چندر، محمد حسن وغیرہ)

آزادی سے پہلے مختلف تحریکیں الگ الگ طریقوں سے اردو ڈراموں پر اپنا اثر ڈالتی رہیں ہیں۔ان تحریکوں میں جس تحریک نے اپنے سب سے زیادہ اثرات دکھائے وہ ترقی پسند تحریک تھی جس نے اردو ڈرامے کو کلاسیکی اور روایتی فضا سے باہر نکال کر حقیقت نگاری کی طرف مائل کیا۔جس سے اردو ڈرامے کی پوری فضا ہی بدل گئی۔اس دور میں اردو ڈراما فکر وفن دونوں لحاظ سے مالا مال ہو گیا۔فنی اور تکنیکی لحاظ سے عمدہ ڈرامے تخلیق کئے جانے لگے اور ڈراما اپنی روایتی ڈگر سے نکل کر نئی منزل کی طرف قدم بڑھانے لگا۔اس دوران ملک سیاسی بحران کا بھی شکار تھا۔حالات وطن کی آزادی کی تحریک کو فروغ دے رہے تھے۔استحصال ،افلاس وغربت ،غلامی کی زنجیریں توڑنے کا جذبہ اور آنے والی صبح آزادی کا انتظار وغیرہ ایسے موضوعات تھے جن کو تمام اصناف ادب میں موضوع بنا کر نمایاں طور پر پیش کیا جارہا تھا۔

۱۹۴۷ء کا سال صرف آزادی وطن کا ہی سال نہیں بلکہ ذہنی غلامی سے نجات کا بھی سال تھا۔ آزادی کا سورج طلوع ہوا تو اس نے صرف ملک کو ہی روشن نہیں کیا بلکہ اس آزادی کے سبب پیدا ہونے والے ٹھوس پیچیدہ سیاسی ،سماجی ،اقتصادی ،ثقافتی ،اورمعاشرتی مسائل کو بھی بڑی شدت کے ساتھ ظاہر کر دیا۔ یہ سال جہاں ایک طرف برسہا برس کی غلامی سے نجات کا سال تھا وہیں دوسری طرف خون خرابہ، غارت گری اور قدیم تہذیب وثقافت کی پامالی کا سال بھی تھا۔ملک کو آزادی تو حاصل ہوئی لیکن اس آزادی کے ساتھ ہی ایسے دل دہلا دینے والے حادثات رونما ہوئے جس نے پوری انسانیت کو لرزا دیا اور جس کے نقوش ہمیں مختلف شکلوں میں کہیں نہ کہیں نظر آجاتے ہیں۔ بظاہر ہمیں آزادی میسر آ گئی تھی اور لوگ جشن آزادی میں ڈوب بھی گئے تھے لیکن کیا حقیقت میں ہم مکمل طور پر غلامی کی ان زنجیروں سے آزاد ہو چکے تھے جن کا خواب تحریک آزادی میں حصہ لینے والے مجاہدوں اور دانشوروں نے دیکھا تھا۔ یہ بات بھی غور طلب ہے شاید تبھی فیضؔ نے کہا تھا۔

یہ داغ داغ اجالا ،یہ شب گزیدہ سحر

وہ انتظار تھا جس کا ،یہ وہ سحر تونہیں ؂

وطن کوآزادی تو حاصل ہوئی لیکن تقسیم ہند کے واقعہ نے ایک ایسی خلیج پیدا کر دی جس کو پر کرنے میں حکمراں آج تک کوشاں ہیں لیکن کامیاب نہیں۔اس واقعہ نے ہندوستان کوصرف دوملکوں میں ہی تقسیم نہیں کیا بلکہ لوگوں کی فکروں اوردلوں کوبھی دوحصوں میں بانٹ دیا۔لاکھوں افراد بے گھر ہو گئے اور مسائل حیات کا ایک نہ رکنے والا لا متناہی سلسلہ چل نکلا۔اس المیہ نے ہمارے ڈراما نگاروں کوبھی متاثر کیا۔دوسری طرف ایٹم بم کی تباہ کاری اورروس وامریکہ کی لڑائی کی جنگ عظیم کی شکل اختیار کر لینے کا خطرہ بھی ادب کا موضوع بنا۔

۱۹۴۷ء کے واقعہ سے ڈرامے میں کوئی خاص تبدیلی تو رونمانہیں ہوئی بلکہ جوافکاروحقائق سماج میں موجود تھے انھیں اورشدت کے ساتھ نمایاں طور پر پیش کیا جانے لگا۔

تمام اصناف ادب پراس دور کے اثرات ضروررونماں ہوئے ہیں چنانچہ اس دور میں جومسائل ابھرکرسامنے آئے اورڈرامے کا موضوع بنے ان میں فرقہ وارانہ فسادات ،ہجرت ،عورتوں کا استحصال ،تہذیب وثقافت کے مسائل ،طبقاتی کشمکش ،بے روزگاری ،بھوک ،بے ایمانی ،جنسی مسائل اوررسم و رواج کے نام کر بے جوڑ شادیاں وغیرہ شامل ہیں ۔آزادی وطن کے بعد جوبھی ڈراما نگار خاص طور پر ابھرکرسامنے آئے وہ سب ترقی پسندتحریک سے گہری وابستگی رکھتے تھے۔ان ڈراما نگاروں نےصرف فکر کو ہی نہیں ابھارا بلکہ سچی حقیقتوں اورسلگتے ہوئے مسائل کو ڈراموں کے ذریعہ پیش کیا جس کے سبب ڈراموں میں بھی حقیقی فکرنظرآنے لگی۔ڈرامامحض لفظوں کی تصویر سے نکل کر زندگی کی تعبیر بن گیا۔تحریک آزادی میں اردواسٹیج نے بھی اپنی شمولیت دکھائی۔ ہندوستانی عوامی تھیٹر اور پرتھوی تھیٹر قائم ہوا جن کے اسٹیج پرمتعدد ڈرامے پیش کیے گئے ۔دیگر اصناف ادب کے برعکس فن ڈراما میں ان ہی لوگوں کوشہرت

حاصل ہوئی جنھوں نے ترقی پسند تحریک اورترقی پسند ڈرامے میں کار ہائے نمایاں انجام دئے تھے۔ چنانچہ آزادیِ وطن کے بعد جن ڈراموں اورڈراما نگاروں کو خاص طور پر مقبولیت حاصل ہوئی ان میں کرشن چندر، بیدی، اشک، منٹو، سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، محمد حسن، حبیب تنویر، محمد مجیب، ابراہیم یوسف، وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ان ڈراما نگاروں کا تفصیلی ذکراوران کے ڈراموں کا تجزیہ آگے کے صفحات میں پیش کیا جارہاہے۔

کرشن چندر

بحیثیت صاحب طرز انشا پرداز اور اشترا کی ادیب کے طور پر کرشن چندر کی شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں ۔انھوں نے افسانے اور ناول میں تو نام کمایا ہی ڈرامے میں بھی اپنا جوہر دکھایا۔ان کے ڈرامے ریڈیو پر بھی نشر ہوئے جس کے سبب ان کو مزید شہرت حاصل ہوئی۔ان کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ'دروازہ' ہے۔جس میں چھ ڈرامے'قاہرہ کی ایک شام'، 'دروازہ'، 'حجامت'، 'بیکاری'، 'نیل کنٹھ' اور'سرائے کے باہر'شامل ہے۔

'کتاب کا کفن'اور'دروازہ کھول دو' بھی ان کے مشہور ڈرامے ہیں۔اس کے علاوہ انھوں نے بیکٹ کے ڈرامےwaiting for go dot کا'انتظار کے قیدی' کے عنوان سے ترجمہ بھی کیا ہے۔

'قاہرہ کی ایک شام' میں کرشن چندر نے ہندوستانی عورت کے مسائل کو پیش کیا ہے۔ نچلے طبقے کی نمائندہ کردار حسینہ کے ذریعہ کرشن چندر نے عورتوں کے ساتھ گھر اور باہر ہونے والے نامناسب سلوک کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ جہاں عورت کو بھیڑ بکری سے زیادہ حیثیت حاصل نہیں ۔ ڈراما 'دروازہ' میں بھی عصری زندگی کے مسائل کو پیش کیا گیا ہے کہ کس طرح ایک بوڑھی عورت اپنی دو جوان بیٹیوں کے ساتھ زندگی بسر کر رہی ہے کیونکہ اس کے گھر میں کوئی کمانے والا مرد نہیں ہے غریبی کا یہ عالم ہے کہ وہ تین مہینے مکان کا کرایہ بھی نہیں ادا کر پائی ۔جس کے سبب مکان مالک ان سے گھر خالی کروانا چاہتا ہے۔غریبی کے سبب ہی راکھی کے تہوار کے دن کوئی ان دونوں بہنوں سے راکھی بندھوانے کو تیار نہیں ہے کرشن چندر نے دراصل اس ڈرامے کے ذریعہ سماجی نظام پر طنز کیا ہے بلکہ ان لوگوں کو بھی طنز کا نشانہ بنایا ہے جو لوگ روپیہ کی پوجا کرتے ہیں ۔ان کے یہاں انسانی رشتوں اور اخلاقی قدروں کو کوئی

اہمیت حاصل نہیں ہے۔

'نیل کنٹھ' میں کرشن چندر نے انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو نہایت حقیقت پسندی کے ساتھ پیش کیا ہے اور زندگی کے اس تضاد کو دکھانے میں کامیاب ہیں کہ ہر شخص جو نظر آتا ہے وہ ہوتا نہیں ہے وہ اپنے اندر کے روپ کو ایک بہروپ میں چھپائے ہوئے ہے۔

'سرائے کے باہر' ایک سماجی ڈراما ہے جس میں بھکاری کے ایک کنبے کو روٹی کے لئے جدوجہد کرتے دکھایا گیا ہے۔ڈراموں کے کرداروں کے ذریعہ یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ بہتر اور مضبوط طبقہ ہی سماج میں رہ سکتا ہے کمزور کے لئے یہاں کوئی جگہ نہیں۔طاقت او دولت جب سماج کے کچھ طبقہ تک ہی محدود ہو جاتی ہے تو اس سماج میں غریبوں کی عصمت بھی محفوظ نہیں رہتی اور وہ امیروں کے استحصال کا شکار ہوتا رہتا ہے جس کی عمدہ مثال اس ڈرامے کے کردار بھکاری اور اس کی بیٹی منّی کے ذریعہ دکھائی گئی ہے۔

'کتاب کا کفن' میں ناشرین کی بدنیتی کو اجاگر کیا گیا ہے کہ کس طرح جعلی ایڈیشن کے ذریعہ کتب فروش زیادہ سے زیادہ منافع کماتے ہیں۔دوسری طرف مصنف اور اس کے اہل وعیال غربت کی زندگی گزارنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔عوام کے سستے ادب سے دلچسپی کو اس ڈرامے میں نشانہ بنایا گیا ہے۔

تحریک آزادی کے بعد پیش آنے والے مسائل میں فرقہ واریت اور بے روزگاری ایک اہم مسئلہ رہی ہے دونوں ہی مسئلوں کو کرشن چندر نے اپنے ڈراموں میں بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ڈراما 'بیکاری' اور 'دروازہ کھول دو' اس کے عمدہ مثال ہیں۔

بیکاری (تجزیہ)

بیکاری کرشن چندر کا یک بابی ڈراما ہے جو اکتوبر ۱۹۳۷ء میں لاہور میں پیش کیا گیا۔ ڈرامے کے کردار بھیا لال، شیام سندر، اظہر اور سپاہی ہیں۔ ان تین بے روزگار نوجوانوں کو ہی مرکز بنا کر ڈراما تیار کیا گیا ہے۔ ڈرامے کی ابتدا ہندو ہاسٹل کے کمرہ نمبر ۴۴ سے ہوتی ہے جہاں شیام سندر پریشانی کے عالم میں بیٹھا سگریٹ پہ سگریٹ پھونک رہا ہے اسی درمیان بھیا لال جو کہ دبلا پتلا نوجوان ہے اور چہرے مہرے سے بیمار لگتا ہے کمرے میں داخل ہوتا ہے یہ نوجوان ایم. اے. پاس ہے لیکن بے روزگاری کے سبب پریشان ہے۔ بھیلا لال اور شیام سندر کی گفتگو سے اندازہ ہوتا کہ بھیا لال پندرہ روپئے مہینے کے عوض ڈاکٹر گھنشیام لال کی بیوی کو ٹیوشن پڑھاتا ہے جو انتہائی کوڑھ مغز ہے۔ شادی اور دو بچوں کی پیدائش کے بعد ابھی تک ایف. اے. میں پڑھ رہی ہے۔ بھیا لال آج بہت خوش ہے اور خوشی کی وجہ یہ ہے کہ اس نے آج ڈاکٹر کی بیوی سے بدلہ لے لیا جس نے اس کی صورت دیکھتے ہی تپ دق کا مریض سمجھا تھا اور اسے آرام کرنے کی نصیحت کی تھی۔ ڈاکٹر کی بیوی کم عقلی کو بھیا لال نے خراب صحت کی وجہ قرار دیتے ہوئے اپنا تین مہینے پہلے کا بدلہ پورا کرلیا۔ اسی بیچ ایک دہرے بدن کا نوجوان سوٹ پہنے کمر میں داخل ہوتا ہے اس نام اظہر ہے اس کے ہاتھ میں ایک تار ہے جسے اس کے دوست امجد نے بھیجا ہے۔ امجد کو بی. ٹی. کرنے کے بعد الہ آباد میونسپل میں ۳۵ روپئے مہوار کی نوکری مل گئی ہے۔

بھیا لال کی زبانی معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ہم جماعت کیلاش جو بی. اے. میں فیل ہو گیا تھا اب اپنے باپ کے کارخانے میں مینیجر ہے اور کار میں گھوم رہا ہے۔ بھیا لال کو اس بات کا شدید افسوس ہے کل تک جو شخص انگریزی کا جواب اور مضمون اس سے صحیح کراتا تھا آج وہ اسے رحم بھری نگاہوں سے دیکھتا ہے اور پوچھتا ہے کہ آج کل کیا کرتے ہو؟ اسی درمیان یہ بات کھلتی ہے کہ شیام سندر مسعود کی طرف سے پریشان ہے جو نوکری کی تلاش میں اس کے پاس ٹھہرا ہوا ہے لیکن کل سے ابھی تک لوٹا نہیں ہے یہ سن کر

بھیالال اور اظہر شیام سندر کو تسلی دیتے ہیں اظہر ان دونوں کو پروفیسر رچانند کے لیکچر کا حوالہ دیتے ہوئے بتاتا ہے۔ پروفیسر صاحب کہہ رہے تھے کہ یہ بیکاری تعلیم یافتہ طبقہ کی آرام پسندی کی وجہ سے ہے چنانچہ پڑھے لکھے لوگوں کو چھوٹے موٹے کام بھی کرنا چاہئے مثلاً گھی کی دکان کھولنا، مونگ پھلی کی تجارت، بوٹ پالش وغیرہ ہنسی ہنسی میں یہ تینوں دوست بہت سے تجاویز بھی زیر بحث لاتے ہیں جیسے اخبار نکالنا، ہوٹل کھولنا وغیرہ لیکن یہ سب کرنے کے لئے ان کے پاس روپئے نہیں ہے ان کے پاس اب صرف ایک ہی تدبیر رہ جاتی ہے کہ وہ کسی مالدار کی بیٹی سے شادی کر لے۔ مذاق میں شیام سندر لال آنکھیں بند کر کے کہتا ہے کہ ایسی عورت اس کی نظر میں ہے لیکن جب اس کی دوست اس بارے میں پوچھتے ہیں تو وہ آنکھیں کھول کر کہتا ہے کہ ارے کہاں چلی گئی؟ اس جملے میں بھی دراصل ان تینوں کرداروں نے اپنے آپ کو ہی ہدف بنایا جس کا سبب ان کی بے روزگاری ہے۔ شیام سندر کا یہ جملہ سن کر تینوں دوست ہنسنے لگتے ہیں۔ اسی اثنا میں شیام سندر کو تلاش کرنے ایک سپاہی داخل ہوتا ہے جو یہ اطلاع دیتا ہے کہ مسعود نے ریل گاڑی کے نیچے آ کر خودکشی کر لی۔ وہ اسپتال چل کر لاش کی شناخت کر لے۔ مسعود کی موت کی خبر کے ساتھ ڈرامے کا اختتام ہو جاتا ہے۔

زندگی کے ایک بہت اہم مسئلے کو کرشن چندر نے ڈرامے کا موضوع بنایا۔ مسعود کی خودکشی کے ساتھ ڈراما ختم نہیں ہوتا بلکہ ایک نہایت نازک مسئلہ اہم سوال کی شکل میں تبدیل ہو کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ تحریک آزادی کے بعد ملک میں دولت کی جس طرح بندر بانٹ ہوئی اور نئے دولتمندوں کا ایک ایسا طبقہ سامنے آیا جس کا مقصد سماج کے تمام وسائل پر قبضہ کرنا تھا چنانچہ یہ وسائل کچھ خاص لوگوں تک ہی محدود رہ گئے اور متوسط طبقہ گھٹ گھٹ کر زندگی گزارنے پر مجبور رہا۔ اس کی قابلیت بھی کہیں کام نہ آئی۔ لائق افراد پر نالائق کو ترجیح دی جانے لگی۔ جس کے سبب رشوت کا بازار گرم ہوا بدعنوانیوں نے دیمک کی طرح سماج کو چاٹنا شروع کر دیا۔ آزادی سے کو امیدیں لوگوں کی وابستہ تھیں ٹوٹ گئیں صرف اہل اقتدار ہی تبدیل ہوئے سماجی نظام وہی رہا استحصال جاری رہا۔ قابلیت کی جگہ رشوت اور سفارش نے

لے لی۔ دھیرے دھیرے سماج میں بدعنوانی اس قدر پھیل گئی کہ انسان تصور کرنے لگا کہ کامیابی کا راستہ صرف رشوت اور سفارش ہے چنانچہ جنھیں یہ حاصل نہ ہوا انھوں نے موت کی آغوش میں پناہ لے لی۔

بظاہر بے روزگاری جیسے موضوع پر یہ ایک سیدھے سادھے پلاٹ پر مبنی ڈراما ہے لیکن ڈرامے کا انجام بہت سارے ان کہے سوالوں کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ ڈرامے میں کرشن چندر عصری زندگی کے مسائل کو پیش کرنے میں کامیاب ہیں ڈرامے کے مکالمے معنویت سے پر ہیں۔ ملاحظہ ہوں:

''مجھے بتاتے ہو شیام سندر؟ تیسری جماعت کا سبق دہرا رہے ہو اس میں تو اور بھی کئی نکمی اور جھوٹی باتیں لکھی ہے مثلاً ورزش نہایت اچھی ہوتی ہے، جھوٹ بولنا گناہ ہے، دیانت داری بڑی نعمت ہے، دوسرے کی چیز پر نگاہ نہ ڈالو۔ سب بکواس، سفید جھوٹ اس دور مہاجنی میں تم کر بھی کیا سکتے ہو۔'' ۲

اس اقتباس کا یہ مکالمہ کہ تم کر بھی کیا سکتے ہو ان بے روزگار نوجوانوں کی بے بسی اور بے کسی کو ظاہر کر دیتا ہے۔

ڈرامے میں مسعود کا خودکشی کر لینا موجودہ دور کے نوجوانوں کی مایوسی کی طرف اشارہ ہے جن کا وہ شکار ہیں اور اسی مایوسی کے سبب ہی آئے دن ایسے واقعات ہمارے سماج میں رونما ہو رہے ہیں۔

کرشن چندر نے اپنے ڈرامے کے سبھی کردار نچلے طبقہ سے لئے ہیں جو اپنے ماحول سے نجات حاصل کرنے کے لئے کوشاں ہے بھیالال اس کی بہترین مثال ہے جبکہ شیام سندر اور اظہر میں جد و جہد کا یہ جذبہ کم دکھائی دیتا ہے۔ ڈرامے کا پورا پلاٹ تین پہلوؤں پر گھومتا ہے جو ڈرامے کے تسلسل کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہے۔ زبان و بیان روزمرہ کی بول چال کے قریب ہے صاف اور آسان لفظوں میں باتوں کو واضح طور پر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے پورا ڈراما اپنا تاثر قائم کرنے میں کامیاب ہے۔

دروازے کھول دو (تجزیہ)

کرشن چندر نے اس ڈرامے کے ذریعہ اس دور کا ایک اہم مسئلہ اٹھایا ہے۔جس کے اثرات تحریک آزادی کے بعد ملک میں جابہ جا دکھائی دے رہے تھے۔ڈرامے میں کرشن چندر نے مذہب کے نام پر ہونے والے جھگڑے، طبقاتی تقسیم اور روسم ورواج کی اندھی تقلید، رنگ ونسل کے خلاف بغاوت کی آواز بلند کی ہے اور لوگوں کو آپس میں خلوص ومحبت کے ساتھ مذہبی تفرقات کو بھلا کر بھائی چارے کے ساتھ رہنے کا مشورہ دیا ہے کیونکہ اس راستے پر چل کر ہی قوم ترقی حاصل کرسکتی ہے۔آزادی کے دوران لوگوں کے دلوں میں چھپی فرقہ وارانی ذہنیت کی عکاسی اس ڈرامے میں کی گئی ہے یہ بہت ہی مقبول یک بابی طنزیہ ڈراما ہے جو قومی یک جہتی کی تحریک کے سلسلے میں انجمن ترقی اردو (بمبئی) کی جانب سے بڑی کامیابی کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا گیا۔قومی اتحاد اس ڈرامے کا مرکزی خیال ہے۔اس ڈرامے کے مقصد کو واضح کرتے ہوئے 'خواجہ احمد عباس' لکھتے ہیں کہ:

> ''.......دروازے کھول دو!! اپنے دماغوں کے تاکہ اس
> میں بھرے ہوئے...... پرانے دقیانوسی واہمے، نسلی مذہبی اور فرقہ
> وارانہ تعصّبات باہر نکل سکیں، کرش چندر نے یہ ڈراما لکھ کر کتنے ہی
> زنگ خوردہ دروازے کھولے ہیں!!''[۳]

ڈرامے کی ابتدا دلیّ کی ایک نوتعمیر شدہ عمارت ''کمل کنج'' سے ہوتی ہے۔اس بلڈنگ کے گراؤنڈ فلور پر مکان ملک کا آفس ہے جس کا مالک سیٹھ رام دیال ایک دقیانوسی برہمن ہے جو ڈرامے کا مرکزی کردار بھی ہے۔جس میں روایت پرستی اور تنگدلی اس حد تک کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے کہ وہ ہر چیز کو فرقہ پرستی اور تنگ نظری کی ہی عینک سے دیکھتے ہیں۔ان کی بلڈنگ میں انتیس (۲۹) فلیٹ ہیں جس

میں سے وہ بیس کوتو کرائے پر دے چکے ہیں باقی بچے نو فلیٹ کو کرائے پر دینے کے مسئلے کو اس ڈرامے میں پیش کیا گیا دراصل اس مسئلے کے پس پردہ سیٹھ رام دیال کے ذہن اور اس کی سوچ کو دکھانا ہی ڈراما نگار کا مقصد ہے۔ان بچے ہوئے فلیٹ کے لئے ایک کے بعد دیگر کرائے دار آتے ہیں جن میں کوئی ہندو ہے تو کوئی مسلمان، کوئی عیسائی ہے تو کوئی ہریجن۔لیکن سیٹھ دیال صرف مریاداوادی کو کرائے دار رکھنا چاہتے ہیں۔وہ اپنے بیٹے کمل کانت کی سفارش کو بھی نہیں مانتے ہیں۔کمل کانت وسیع النظر ہے وہ نسلی امتیازات کو نہیں مانتا۔اس کا خیال ہے کہ سماج میں ہر انسان برابری کا مقام رکھتا ہے۔چھوٹے اور بڑے درجے کی اس کے یہاں کوئی اہمیت نہیں ہے۔باپ بیٹے میں بات چیت کے درمیان جو مکالمے ادا ہوئے وہ ایسے روشن خیال ذہن کی نشاندہی کرتے ہیں جو سماج میں مساوات کا قائل ہے اقتباس ملاحظہ ہو:

''رام دیال: اس گھر میں وہ رہ سکتا ہے جو مریاداوادی ہے، جسے ہماری پراچین سبھیتا اور سنسکرتی پر گرو ہے۔

کمل کانت: گرو تو مجھے بھی ہے اور ان سب کو ہے جو اس دیش میں رہتے ہیں مگر یہ وکرمادتیہ اور ہرش کا زمانہ نہیں ہے۔ سمے کے ساتھ ساتھ سبھیتا اور سنسکرتی دونوں بدلتے ہیں۔اس دیش میں ہم سے پہلے نیگرو آئے، پھر دراوڑ آئے، پھر آریہ آئے، پھر منگول آئے، مسلمان آئے، انگریز آئے، اور اب ایٹم بم آنے والا ہے اس دنیا میں بھانت بھانت کا جانور رہتا ہے اور آپ کوئی ایک ٹھپا ایک دھرم لوگوں پر لاگو نہیں کر سکتے۔ہو نہیں سکتا، چلے گا نہیں۔''[۳۹]

ان مکالموں سے ہمیں کمل کانت کے خیالات کا اندازہ ہوتا ہے وہیں دوسری طرف باپ اور

بیٹے کے ذہنی تضاد پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ دونوں ایک ہی دور کے مختلف سوچ رکھنے والے انسان ہیں جن کا اپنا اپنا نظریہ فکر ہے۔ اس ضمن میں مختلف مذہب سے وابستہ کرائے دار آتے ہیں جن میں پشاوری ہندو ، پٹھان ، اسکی بیوی ، منشی ، ارشاد حسن ، سائنسداں کریم اللہ اوران کی بیوی ، آفتاب رائے اور مسز آفتاب رائے ، وغیرہ شامل ہیں۔ رام دیال کسی کو کرائے پر فلیٹ نہیں دیتے بلکہ سب کو ذلیل و رسوا کر کے نکال دیتے ہیں۔

اس ڈرامے کا انجام ایڈورڈ کو لیونام کے ڈاکٹر اوران کی بیٹی مس ایزا بیلا کو لیو کی آمد سے ہوتا ہے وہ بھی اس بلڈنگ میں فلیٹ کرائے پر لینے کے مقصد سے آتے ہیں۔ رام دیال کو جیسے ہی یہ معلوم ہوتا ہے کہ آنے والے لوگ کریشچن ہیں وہ انکو رسوا کر کے نکال دیتے ہیں اسی دوران اچانک رام دیال کو دل کا دورہ پڑتا ہے ڈاکٹر ایڈورڈ کو لیو کی فوری طبی امداد کے سبب ہی رام دیال کو دوسری زندگی ملتی ہے۔ جس کے بعد ان کا ضمیر ان کو سرزنش کرتا ہے کہ انھیں اپنی بلڈنگ کے دروازے ہر مذہب کے لوگوں کے لئے کھول دینے چاہیے کیونکہ ہر مذہب کے لوگوں نے ہی مل کر اس عمارت کی تعمیر کی ہے۔ سیٹھ رام دیال کے خیال میں آئی تبدیلی کا اندازہ اس اقتباس سے بخوبی ہو جاتا ہے۔

> ''.....میرے گھر کے سارے دروازے کھول دو۔ اس بلڈنگ کا نقشہ ایک بنگالی انجینیر نے بنایا ہے۔ راجستھانی مزدوروں نے اس میں اینٹیں لگائی ہے ملیالیوں نے اس کو رنگ و روغن دیا ہے۔ عبدالستار نے اس میں موزیک کا فرش بنایا ہے، دی سوزا اس میں بجلی لائے گا اور ڈیوڈ ابراہیم پانی کے نل لگائے گا ...یہ گھر ہندو، مسلمان ، سکھ، ، عسائی ، پارسی ، یہودی سبنے مل کر بنایا ہے۔ اگر وہ سب مل کر اس میں نہیں رہیں گے تو یہ گھر کیسے آباد ہوگا۔'' ۵

کرشن چندراس ڈرامے میں پلاٹ کا suspense آخر تک برقرار رکھنے میں کامیاب ہیں زبان و بیان کے اعتبار سے ڈرامے کے مکالمے واضح اور روزمرہ کی زبان کے مطابق ہیں کردار کو اس کی مناسبت سے زبان دی گئی ہے۔ جیسے پٹھان اپنا لب ولہجہ برقرار رکھتا ہے تو ایزا بیلا کولیو اپنی زبان میں بولتی ہے۔ مکالمے بڑے برجستہ تیکھے اور معنی خیز ہیں۔ کبھی کوئی جملہ بے اختیار ہنسنے پر مجبور کر دیتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ ڈراما نگاران لفظی پھلجھڑیوں کے ذریعہ ہنسانا چاہتا ہے جبکہ ڈراما نگار کا مقصد مزاحیہ پیرائے میں آپ تک اس بات کو پہچانا مقصد ہے جو آپ کے شعور میں غیر شعوری طور پر مسلسل دستک دے۔ تبھی ڈراما نگار اپنے فن میں بھی کامیاب ہوتا ہے۔ یہ ڈراما ہمیں سیاسی اور جذباتی آنچ سے نکل کر مساوات کے ساتھ زندگی گزارنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اس بارے میں خود کرشن چندر کا خیال ہے کہ:

> ''دروازے کھول دو تا کہ ہمارے دماغوں میں پل رہے
> واہمے، مذہبی اور نسلی تعصب سب کچھ باہر نکل کر دھوئیں کی صورت
> میں تحلیل ہو جائے اور تب ہمیں محسوس ہوگا کہ ہماری سانسوں میں
> کتنی تازگی سما گئی ہے۔'' ۶ے

قومی اور فرقہ وارانہ مسائل پر کرشن چندر کا یہ شہکار ڈراما ہے کیونکہ وقت گزرنے کے بعد بھی آج انسانوں کے ذہن نہ صرف پراگندہ ہیں بلکہ وہی دقیانوسی فرسودہ روایات بھی موجود ہیں۔ ایک اچھا انسان بننے کے لئے ہیں عملی صورت میں نہ صرف اپنے دلِ و دماغ کو تبدیل کرنا چاہیے بلکہ نئے دور کی تبدیلی کو بھی قبول کرنا چاہیے۔

اس ڈرامے میں کرشن چندر کا فن عروج پر نظر آتا ہے جہاں انھوں نے نچلے طبقے کے کرداروں کے ذریعہ ایک اہم قومی مسئلہ کی طرف اشارہ کیا ہے اور ان کے اعتقادات زندگی کے مسائل رسم ورواج کو لے کر اس ڈرامے کا تانا بانا بن دیا ہے۔

ڈرامے کے سبھی واقعات حقیقت سے انتہائی قریب ہیں۔زندگی میں یہ مسائل کسی نہ کسی شکل میں ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں جن سے کوئی نہ کوئی دوچار ہوتا رہتا ہے۔مذہب کے نام پر فرسودہ روایت کی تقلید نے ہمارے ذہن کو سوچنے اور سمجھنے کی صلاحیتوں سے محروم کر دیا جس سے ہمارے دلوں میں اپنے ہی قومی بھائیوں کے لئے نفرت کا جذبہ پیدا ہو گیا۔ان کی جڑیں اتنی گہری ہیں کہ یہ آج بھی ملکی امن واستحکام کو کھوکھلا کر رہی ہیں۔اس ڈرامے کا ہر واقعہ اپنا تاثر قائم رکھتا ہے۔

کرشن چندر کا یہ ڈراما عصری معنویت کا حامل ہے۔

راجندر سنگھ بیدی

فکشن کی تاریخ میں راجندر سنگھ بیدی ایک الگ مقام رکھتے ہیں ۔ان کا شمار اردو کے مقبول افسانی وناول نگاروں میں کیا جاتا ہے۔انھوں نے ڈرامے بھی لکھے۔۱۹۴۱ء میں آل انڈیا ریڈیو لاہور میں ملازم ہوئے اور ریڈیائی ڈرامے لکھنے کی ابتدا کی۔ان کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ 'بے جان چیزیں' کے عنوان سے ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا۔اس مجموعہ میں چھ ڈرامے' کار کی شادی'، 'ایک عورت کی نہ'، 'روح انسانی'، 'اب تو گھبرا کے'، 'بے جان چیزیں' اور' خواجہ سرا' شامل ہیں۔دوسرا مجموعہ 'ساتھ کھیل' کے نام سے ۱۹۴۶ء میں شائع ہوا۔'خواجہ سرا'، 'چانکیہ'، 'تلچھٹ'، 'نقل مکانی'، 'آج رخشندہ' اور 'پانو کی موج' دوسرے مجموعہ میں شامل ڈرامے ہیں۔ان کے علاوہ بیدی نے ریڈیو پر نشر کرنے کے لئے کچھ چھوٹے چھوٹے ڈرامے بھی لکھے۔ بیدی نے اپنے افسانوں میں اور ناول کی ہی طرح سماج کے متوسط طبقہ کو ڈراموں کا مرکز بنایا ہے یہ طبقہ روزمرہ کی زندگی میں جن مسائل سے گزرتا ہے ان کی پریشانیوں ،نفسیات اور کشمکش کو ان ڈراموں میں دکھایا ہے ۔ان ڈراموں کا موضوع خاص نہ ہوتے ہوئے بھی ان کی فنکارانہ مہارت کے سبب ڈراما اثر انگیز اور معنی خیز ہو جاتا ہے۔ یہ بیدی کے فن کی خوبی ہے کہ ڈرامے کے واقعات قاری کے ذہن پر نقش ہو جاتے ہیں۔

'کار کی شادی' بیدی کے پہلے مجموعہ کا پہلا ڈراما ہے۔جس میں ایک ایسے نوجوان کی کہانی کو لے کر پلاٹ تیار کیا گیا ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ اس کی منگیتر اور اس کے ماں باپ اس کی شخصیت کی ذاتی خوبیوں سے پیار کرتے ہیں جبکہ اس کے دوست محمود کا کہنا ہے کہ ان کی محبت صرف اس کی دولت اور اس کے پاس ہونے والی کار کے سبب ہے۔ چنانچہ شفیق ایک دن ان کو پرکھنے کے خیال سے پیدل ان کے گھر جاتا ہے اور کہتا ہے کہ اس کے ماں باپ پر کافی قرض ہو گیا تھا جس کے سبب اس کو کار فروخت کر دینی

پڑی ۔ یہ سن کرلڑکی اوراس کے والدین کا رویہ تبدیل ہو جا تا ہے شفیق پران کی جھوٹی محبت کا راز ظاہر ہونے کے ساتھ ڈراما ختم ہو جا تا ہے ۔گھریلو زندگی میں کام آنے والی ایک بے جان چیز کے ذریعہ ڈراما نگار نے بناوٹی رشتوں سے پردہ اٹھایا ہےاور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ ملمع میں لپٹی محبت زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ پاتی ۔ایک اچھوتے موضوع اور بے جان چیز پر مبنی یہ ڈراما فنی لوازمات سے خالی ہے سیدھے انداز میں شروع ہوکر بنا کشمکش اورتصادم کی منزل سے گزرے یہ اپنے انجام کوپہنچ جا تا ہے۔

اس لحاظ سے بیدی کا ڈراما 'ایک عورت کی نہ' کچھ بہتر ہے یہ ایک مزاحیہ ڈراما ہےاس ڈرامے کا کردار ہر دے ناتھ تیواری مصنف ہے ۔ جو ایک ڈراما 'ایک عورت کی نہ' کے نام سے تحریر کرتا ہے تیواری کا ماننا ہے کہ عورت فریبی ہوتی ہے اور جب وہ کسی بات کے لئے انکار کرتی ہے تو وہ نہ اس کی ناں ہوتی ہے اور نہ اس کی ہاں ۔ تیواری کی یہ سوچ اس کی شکی فطرت کو ظاہر کرتی ہے ۔ تیواری کی بیوی بسنتی کے ذریعہ ڈراما نگار نے اس ہاں اور نہ سے پیدا ہونے والی کیفیت سے بڑی خوبصوتی کے ساتھ پردہ اٹھایا ہے ۔ جب بسنتی اپنے شوہر کی باتوں کو نہ سمجھنے کا دکھاوا کرتی ہے لیکن وہ تیواری کی مبہم باتوں کو خوب اچھی طرح سمجھتی ہے ۔ایسا لگتا ہے کہ بیدی اس ڈرامے میں عورت اورمرد کی مخالف جنس کی کشش سے پیدا ہونے والی سوچ کو دکھانا چاہتے ہیں کہ شوہراور بیوی کے مضبوط رشتے میں بندھے ہوتے ہوئے بھی اس فلرٹیشن اور مسائل کا شکار ہو جاتے ہیں ۔مزاحیہ انداز میں مکالموں کے ذریعہ اشاروں اور کنایوں میں ڈراما نگار اپنی بات کہنے میں کامیاب ہے ۔

'تلچھٹ' میں ایک بیوہ عورت کے کردار کو مرکز بنا کر پلاٹ تیار کیا گیا ہے ۔ یہ عورت یوگ نامی بچے کی پرورش کرتی ہے اس کو تعلیم دلانے اوراس کی خواہشوں کو پورا کرنے کے لئے وہ رات دن محنت کرتی ہے ۔ یوگ کسی دوسرے کی اولاد ہے چنانچہ جب بچے کے باپ کو اس کے زندہ ہونے کی خبر ملتی ہے تو وہ یوگ اوراسکی ماں (بیوہ عورت) کے نہ چاہنے کے باوجود اپنے بیٹے کو لے کر چلا جا تا ہے ۔موضوع

کے اعتبار سے اس واقعہ میں ڈرامائیت کم اور کہانی پن زیادہ دکھائی دیتا ہے۔ مکالمے سادہ اور رواں ہے اسٹیج پر اسے آسانی سے پیش کیا جاسکتا ہے لیکن فنی اعتبار سے یہ زیادہ کامیاب ڈرامانہیں ہے۔

'بے جان چیزیں' اپنے اعنوان سے پورہ مطابقت رکھتا ہے اور حرکت وعمل سے محروم نظر آتا ہے۔ ڈرامے کا موضوع یوں ہے کہ ڈاکٹر قدوائی اور ڈاکٹر مس سلیمہ ایک دوسرے کی طوفانی محبت میں مبتلا ہو کر شادی کر لیتے ہیں کچھ وقت گزرتے ہی ان کی بیچ جھگڑے شروع ہو جاتے ہیں اور وہ علیحدہ رہنے لگتے ہیں کچھ دن گزرنے کے بعد پھر ساتھ رہنے لگتے ہیں۔ تیزی اور جذباتیت ان کرداروں کی خصوصیت ہے کہانی کے اعتبار سے تو شاید موضوع کامیاب بھی ہو جائے لیکن ڈرامے کے اعتبار سے اس کی کامیابی میں شبہہ ہے۔

'رخشندہ' میں بیدی نے ایک نو بیاہتا عورت کے جذبات اور اس کی خواہش تکمیل کو ڈرامائی فن میں ڈھالا ہے۔ ڈراما نگار نے رخشندہ کو اپنے شوہر کی جدائی میں مضطرب و بے قرار دکھایا ہے۔ رخشندہ کے کردار کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہوئے روح کی بے قراری کو دکھایا ہے جو ازل سے اپنے محبوب کی تلاش میں وصال کی کربناک گھڑیوں سے گزر رہی ہے۔ رخشندہ کے ذریعہ ڈراما نگار نے جنون اور ماورائیت کی ایک مختلف جہت کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ڈرامے کی خوبصورتی اس کی غنائیت میں مضمر ہے۔

'آج' بیدی کا اچھا ڈراما ہے جس میں انھوں نے ہندوستان کی تحریک آزادی کے وقت پیدا ہونے والے انتشار و بحران کو ڈرامے میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ڈرامے میں بیدی نے زندگی اور موت کے رقص کے ذریعہ اس وقت رستوران میں موجود ان نوجوانوں کو اپنی تہذیب اور ماضی کی قدروں کا درس دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس ڈرامے میں بیدی اس ماحول کے مسائل کو پیش کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

’چانکیہ‘ تاریخی پس منظر پر لکھا گیا چار مناظر پر مشتمل ڈراما ہے جس میں بیدی نے موریہ خاندان کے زمانہ عروج کو بڑے منفرد انداز میں ہندی شیلی کا استعمال کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ڈرامے کا پلاٹ یوں ہے کہ چندرگپت کا مہامنتری چانکیہ اپنی سوجھ بوجھ اور ذہانت سے چندرگپت کو ایک بڑے راجیہ کا حکمراں بنادیتا ہے جس کیلئے وہ ہر ناجائز طریقہ استعمال کرتا ہے چندرگپت کی رانی درھر چانکیہ کی سازشوں کی وجہ سے اس سے نفرت کرتی ہے ۔راجا چندرگپت سب کچھ جانتے ہوئے بھی بے بس ہے کیونکہ چانکیہ نیتی کے جادو میں ہر شخص گرفتار ہے وہ ایک چالاک شطرنج کے کھلاڑی کی طرح سب کو مہرے کی طرح استعمال کرتا ہے چاہے وہ راجہ پروتک اور انورادھا ہی کیوں نہ ہو جس کو اس نے پالا ہے۔ڈرامے کا مقصد انسانی فطرت اور اس کے تضاد کو ابھارنا ہے۔جس میں بیدی کامیاب ہیں ڈرامے میں تجسس کی کیفیت کو فنکارانہ انداز یں برتا ہے۔ ہندی زبان و بیان کا استعمال کر کے بیدی نے مکالموں میں ایک نیا رنگ و آہنگ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

تاریخی پس منظر میں ہی لکھا گیا بیدی کا ڈراما ’خواجہ سرا‘ میں مغلیہ خاندان کے عہد زوال کو موضوع بنا کر اس کی تہذیب کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ڈراما ایک عشقیہ قصہ پر مبنی ہے۔ شاہی دربار کی کنیز کاشفہ سے سلطنت ولی عہد مرزا کوچک کو عشق ہو جاتا ہے۔قباد غربت ماں باپ کے گھر کا چراغ ہے اور کاشفہ کا عاشق زار بھی۔ دونوں بچپن سے ہی ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہیں قباد خوبصورت ہونے کے ساتھ طاقتور بھی ہے۔مرزا کوچک ہمیشہ اس سے مختلف کھیلوں میں ہارتا آیا ہے۔ چنانچہ وہ اس سے حسد کا جذبہ رکھتا ہے۔اور اپنے اور کاشفہ کے بیچ کانٹا سمجھتا ہے جسے نکالنے کے لئے ایک سازش ترتیب دیتا ہے قباد کو اپنی فریبی باتوں میں پھنسا کر خواجہ سرا بننے پر راضی کر لیتا ہے کیونکہ خواجہ سرا بننے کے بعد اسے محل میں اپنی محبوبہ کاشفہ کی قربت زندگی بھر کے لئے حاصل ہو جائے گی کاشفہ اپنے محبوب کی قربانی سے متاثر ہے لیکن خواجہ سرا بن جانے پر اس سے مفرت کرتی ہے وجہ اس کی عاشق نامراد

ہو جاتا ہے۔شاید دل کے کسی کونے میں یہ محبت ابھی باقی ہے کیونکہ جب مرزا کو چک قباد کو مارنے کے لئے تلوار نکالتا ہے تو وہ اس کے سامنے آکر اس کا بچاؤ کرتی ہے۔اس منزل پر ڈراما نگار نے محبت اور نفرت کی کشمکش کو بڑی فنکاری سے پیش کیا ہے۔ایک فوجی افسر قویش کے پاس کاشفہ کے چلے جانے کی خبر کے ساتھ ڈراما اختتام پزیر ہوتا ہے۔

ڈرامے میں محبت اور نفرت کے تضاد کو ڈراما نویس نے بڑی سلیقہ مندی سے دکھایا ہے۔ڈرامے میں اردو زبان کی رنگینی اور شیرینی اپنے شباب پر ہے۔مغلیہ عہد کی تاریخ وتہذیب کے ساتھ ہی فارسی اشعار کا استعمال کر کے بیدی نے اپنے اسلوب سے سب کو چونکا دیا ہے۔

روح انسانی (تجزیہ)

'روح انسانی' بیدی کا ایک ممتاز و منفرد ڈراما ہے یہ ایک مصنف کی ذہنی کشمکش کی کہانی ہے جو آزادی وطن کیلئے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروے کار لانا چاہتا ہے لیکن حکومت کی سیاسی پالیسیوں اور اس کے ظلم وستم کے نیچے اس کو یہ خواہش کہیں دب جاتی ہے۔ کچھ کرنے کی خواہش اس کے لاشعور میں موجود ہے جو اس کی روح میں انتشار و اضطراب کی کیفیت پیدا کئے ہوئے ہے۔ اسی کیفیت کے دوران ہی مصنف کو سلاخوں کے پیچھے قید کر دیا جاتا ہے۔ تن اس کی بےچینی اور کھل کر سامنے آتی ہے۔ اس کی روح کو کسی بھی طرح قرار نہیں۔ کسی بھی چیز سے اسے سکون میسر نہیں۔ اس کیفیت کو ہی بیدی نے مصنف کی روح کو مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے۔ مرکزی کردار روح جو مصنف کے جسم میں قیام کرتی تھی اپنے آزادانہ خیال کی بنیاد پر کارہائے نمایاں انجام دینے کی کوشش کرتی تھی آج وہی روح بےبسی کے عالم میں سلاخوں کے پیچھے قید ہے، جس کی منظر کشی ڈرامے کے ابتدا میں کچھ اس طرح کی گئی ہے:

> ''جیل کا ایک کمرہ روح انسانی، ایک دیوار کے سہارے
> جھکی ہوئی اور دونوں ہاتھوں سے سلاخیں تھامے ہوئے دکھائی دیتی
> ہے سر کے بالوں کے دو گچھے سر جھکے ہونے کے باعث آنکھوں کو
> ڈھانپ رہے ہیں۔ کبھی کبھی جب روح انسانی سر کو جھٹکا دے کر
> بالوں کو پیچھے ہٹاتی ہے تو اس کی آنکھوں کی بجائے صرف دو تاریک
> سے گڑھے دکھائی دیتے ہیں۔ داڑھی کے بڑھے ہونے سے چہرے
> کی یاسیت میں اضافہ کر دیا ہے۔'' ۷

مرکزی کردار کے علاوہ داروغہ جیل ناظم اعلیٰ، جج، کانسٹبل، چپراسی، تین قیدی اور دوسرے

چھوٹے موٹے ملازمین بھی ہیں جوڈرامے کوآگے بڑھانے میں مددگار ہیں۔روح انسانی اوران تینوں قیدیوں میں فرق ہے۔تینوں قیدی فکروں سے آزاد دکھائی دیتے ہیں ایسا لگتا ہے کہ انکے سوچنے سمجھنے کی صلاحیت ختم ہو چکی ہے ان کے برعکس روح انسانی ہر وقت سوچ میں غلطاں ہے اس میں ایک تڑپ ہے۔تینوں قیدی،زندگی کاٹنے کے لئے اپنے شب وروز گزارر رہے ہیں وقت کی اہمیت سے انھیں کوئی سروکارنہیں۔روح انسانی کے یہاں وقت کا ہرلمحہ قیمتی ہے اس کا اندازہ ہرروز بدل جانے والی تاریخ کو دیکھ کراس کے چہرے پر چھائی افسردگی سے ہوجاتا ہے۔اس کے پاس کاغذاورقلم نہیں ہے ہاتھ رک گئے ہیں جذبات وخیالات کا ایک سیلاب صفحہ قرطاس پر بہنے کے لئے بے چین ہے لیکن حکومت کے جبر و استحصال کا پردہ دنیا کے سامنے فاش کرنے کی پاداش میں اسے کاغذ وقلم سے محروم کردیا گیا ہے۔جس سے اس کا وجوداورزندگی دونوں بے معنی ہوکررہ گئی ہے روح جسم میں گھٹن کا شکارہوگئی ہے۔

ناظم اعلیٰ اورداروغہ جیل اس بات کوبخوبی سمجھتے ہیں کہ کسی مصنف کے لئے کاغذاورقلم سے دوری اورقوم کے لئے کچھ نہ کرپانے کا احساس اس کے لئے زندہ درگور ہوجانے کے مترادف ہے اورگزرتے لمحے کا احساس اس کی زندگی کومزیدکم کردیتا ہے۔چنانچہ انھوں نے روح انسانی کے سامنے کی دیوار پر ایک گھڑی اورکیلنڈرٹانگ دیا ہے جس سے اس کی اذیت میں اضافہ ہوجائے اوروہ اپنی موت آپ مر جائے۔حکومت کے یہ نمائندے اپنی اس تدبیر میں کامیاب ہیں جس کوروح انسانی کے منھ سے اداہونے والے یہ مکالمے ظاہرکرتے ہیں۔

''روح انسانی !میری بات سنو بھائی آج مارچ کی تین تاریخ ہے مجھے یہاں آئے ایک ماہ اورسترہ دن ہو چکے ہیں۔اور ابھی نہ جانے کتنا عرصہ باقی ہے،اگروہ کیلنڈروہاں آویزاں نہ ہوتا تو مجھے ہرگز اتنی ذہنی کوفت نہ ہوتی اس بے کاری کے عالم میں دن کی

گھڑیاں گنتی ہوں اور کیلنڈر دیکھ کر ہر روز حساب کرتی ہوں ۔آج
اتنے دن گزر گئے اور آج اتنے ...اور کلاک کی ٹک ٹک جو بظاہر
معمولی ہے میرے دماغ پر ایک وزنی ہتھوڑے کی طرح پڑتی ہے۔
(آہستہ آواز میں) جب سے ان لوگوں کو میری ذہنی کوفت کو علم ہوا
ہے تب سے میرے سامنے کمرے کی بتی جلتی رہتی ہے تا کہ وہ کلاک
اور کلینڈر مجھے دکھائی دیتے رہیں ۔اس سے پہلے کم از کم رات تو
پسوؤں کے با وجود اچھی کٹ جاتی تھی ۔لیکن اب میں تین چار
راتوں سے سو بھی نہیں سکی ۔ساتھی وہ سامنے لٹکتے ہوئے کیلنڈر اور
گھڑی میری جان لے کر رہیں گے ۔(آواز بھرا جاتی ہے).....
اور بری طرح جان لیں گے ۔اس سے بہتر ہوتا کہ مجھے گولیوں کی
باڑھ مار دی جاتی ۔سنگینیوں سے چھلنی کر دیا ہوتا ۔جو سزا دماغ کو دی
جاتی ہے وہ کبھی جسم کو نہیں دی جاتی....'' ۸؎

یہ مکالمے روح انسانی کی حالت اور اس کی دماغی کیفیت کو عیاں کرتے ہیں ۔روح انسان کی یہ بے چینی دوسرے قیدیوں کی سمجھ سے بالاتر ہے وہ سوچتے ہوں گے کہ ایک گھڑی اور کینڈر کیسے کسی کی زندگی میں انتشار پیدا کر سکتے ہیں ۔روح انسانی کی حالت دیکھ کر قیدیوں کو اس سے ہمدردی ہو جاتی ہے ۔ڈرامے میں دو جگہ عورت کی رونے کی آواز سنائی دیتی ہے جو صرف روح انسانی کو ہی سنائی دیتی ہے دوسرے قیدی اس سے نابلد ہیں ۔یہ آواز درال مادر وطن کی ہے جو اپنی غلامی پر آنسو بیا رہی ہے بیدی نے یہاں پر فلش بیک تکنیک کا استعمال کیا ہے ۔

تینوں قیدیوں کو ناظم اعلیٰ سے روح انسانی کی حالت کو دیکھ کر ہونے والی مار پیٹ کے جرم میں موت

کی سزا سنائی جاتی ہے۔روح انسانی کو محض قید کی سزا سنائی جاتی ہے ۔گھڑی کی بلند ٹک ٹک اور روح انسانی کی التجاؤں کے ساتھ ڈرامے کا کلائمکس ہو جاتا ہے۔

ڈرامے کے ذریعہ بیدی نے دراصل مصنف کے ان جذبات وخیالات کو ظاہر کیا ہے جب ان پر پابندیاں عائد کر کے انکے ہاتھ کانٹ دئے جاتے ہیں وہ بےبسی کا شکار ہو جاتے ہیں حکومت ان کی بےبسی اور مجبوریوں کا فائدہ اٹھاتی ہے۔تینوں قیدیوں کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہوئے بیدی نے ان لوگوں کی طرف توجہ دلانے کی کوشش کی ہے جو ملک کے حالات کو دیکھتے ہوئے بھی محض تماشا بین ہوئے ہیں جن کے دماغ ابھی تک سوئے سوئے ہیں وہ اپنے مادر دہر کی آواز کو پہچاننے سے بھی قاصر ہیں جو اپنے کو غلامی کی زنجیروں میں جکڑے دیکھ کر آنسو بہا رہی ہے۔

ڈراما نگار نے روح انسانی کی ذریعہ اس وقت کا نقشہ پیش کیا ہے جب ادیبوں پر پابندی لگ چکی تھی۔موضوع اور فن دونوں اعتبار سے یہ ڈراما ایک الگ مقام رکھتا ہے جس کا المیہ انجام اس کی اہمیت میں اور اضافہ کر دیتا ہے۔

اپندر ناتھ اشک

اپندر ناتھ اشک اردو ڈرامے کا ایک ایسا اہم نام ہے جس نے اردو ڈرامے کے سرمایئے میں بیش بہا اضافہ کیا اور ہندی ادب کی ڈرامائی دنیا میں بھی اپنی ایک نمایاں پہچان بنائی۔اشک بطور ناول نگار اورافسانہ نگار بھی جانے جاتے ہیں۔انھوں نے تقریباً بارہ مکمل اور پچاس سے زائد یک بابی ڈرامے لکھے۔ان ڈراموں کو اسٹیج کے ساتھ ساتھ ریڈیو پر بھی کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ان کے ڈراموں کے پلاٹ متوسط طبقہ کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ان کی تخلیقات میں ان کی شخصیت کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ان کے ڈراموں کے مجموعے پاپی (۱۹۴۰ء)، چرواہے(۱۹۴۱ء)،ازلی راستے (۱۹۴۶ء)، جنت کی جھلک (۱۹۴۶ء)، قید حیات (۱۹۴۷ء) پینترے (۱۹۷۹ء)،تولئے (۱۹۷۹ء) پڑوسن کا کوٹ (۱۹۷۹ء) وغیرہ ہیں۔گرداب (۱۹۸۱ء)اور چھٹا بیٹا(۱۹۸۱ء) علیحدہ شائع ہوا۔ 'طوفان سے پہلے' اشک نے سجاد ظہیر کے کہنے پر تخلیق کیا تھا۔اس یک بابی ڈرامے کو IPTA نے اسٹیج کیا یہ ڈراما بمبئ میں ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کے اثرات کی وجہ سے وجود میں آیا۔اشک کے ڈراموں کی خوبی ہے کہ ان کے یہاں مسائل کے ساتھ ہی طنزیہ عنصر بھی شامل ہوتا ہے جو زندگی کی حقیقتوں اوراس کے اتار چڑھاؤ کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ کرداروں کے احساسات وجذبات کا اظہار کرتا ہے۔

مجموعہ ''پاپی'' میں شامل ڈراما ''جونک'' اشک کا مزاحیہ ڈراما ہے اس ڈرامے می اشک نے یہ دکھایا ہے کہ کبھی کبھی انجان انسان دوسروں کا حوالہ دے کر زبردستی کس طرح مہمان بن جاتے ہیں۔ بھولا ناتھ کے ساتھ کچھ ایسا واقعہ ہوتا ہے اس کے گھر بھی رسمی جان پہچان کی بنیاد پر ایک شخص زبردستی مہمان بن کر ٹھہر گیا۔یہ شخص بھولا ناتھ اوراس کے پروفیسر دوست کی لاکھ تدبیر کرنے کے باوجود گھر سے

نہیں جاتا۔اس مہمان نے ان لوگوں کے لئے ایک ''جونک'' کی شکل اختیار کر لی ہے۔

'چرواہے' میں شامل ڈراما سوکھی دالی میں اشک نے متشرکہ خاندان کے ٹوٹنے کے عمل کو پیش کیا ہے جو ہندوستانی سماج کا ایک اہم مسئلہ ہے اس ڈرامے میں گھنے درخت اور اس کی سر سبز ڈالوں کو علامت کےطور پر استعمال کیا گیا ہے۔''سوکھی ڈالی'' میں دادا جی کا وجود اسی گھنے درخت کی مانند ہے جن کی دوراندیشی نہ صرف گھر کو ٹوٹنے سے بچاتی ہے۔چھوٹی بہو کی بدسلوکیوں کے باوجود وہ اسے الگ نہیں کرتے کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اس گھنے سرسبز درخت سے الگ ہونے پر چھوٹی بہو کی حیثیت ایک سوکھی ڈالی کی طرح ہو جائے گی۔اپنی نادانیوں کا احساس ہونے پر چھوٹی بہو کو نہ صرف اپنی غلطیوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ وہ دادا جی کی دوراندیشی کی بھی قائل ہو جاتی ہے۔ایک خوشگوار انجام کے ساتھ ڈرامے کا اختتام ہو جاتا ہے۔

ڈراما 'جنت کی جھلک' میں ڈراما نگار نے تعلیم یافتہ لوگوں کی ازدواجی زندگی کی پول کھولی ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ ضروری نہیں کہ تعلیم یافتہ عورتیں ہی گھر کو بہتر ڈھنگ سے چلاسکتی ہے اس کے برعکس کبھی کبھی کم تعلیم یافتہ عورتیں بھی گھریلو امور کو بہتر ڈھنگ سے انجام دیتی ہیں۔موضوع کے لحاظ سے اشک کا یہ ایک نایاب ڈراما ہے۔

'ازلی راستے' میں ایک پروفیسر کی نفسیاتی الجھن کی وجہ سے اس کے گھر ٹوٹنے کے عمل کو دکھایا گیا ہے کہ کس طرح وہ نفسیاتی دباؤ میں اپنی بیوی کو چھوڑ دیتا ہے۔''قید حیات'' میں ذکیہ کے کردار کے نفسیاتی پہلوں کو پیش کرنے کے ساتھ اس کی زندگی کے تمام اتار چڑھاؤ کو دکھایا گیا ہے۔

'پینترے' اشک صاحب کا تین ایکٹ پر مشتمل ڈراما ہے جس میں ان کے ذاتی تجربے کے ساتھ ہی فلمی دنکا کا خوبصورت نقشہ پیش کیا گیا ہے کہ بظاہر لوگوں کو اپنی طرف کھینچنے والی اس کی رنگینیاں لوگوں کو کیا کیا کرنے پر مجبور کرتی ہیں پروڈیوسر کو راضی کرنے کے لیے اس ڈرامے کے کردار قادر اور بیگم

قادر کو بھی ان مشکلات سے گزرنا پڑتا ہے اور بمبئی جیسے شہر میں مکان کی قلت کے باوجود بخوشی اپنا فلیٹ راشد بھائی اور ان کی بیگم کے حوالے کرنا پڑتا ہے ۔اس ڈرامے میں ہر بڑا شخص اپنے سے چھوٹے کا استحصال کرتا ہے۔فلمی دنیا کی چمک دمک اس شخص کو یہ سب کرنے کے لئے مجبور کرتی ہے۔مکالمے کرداروں کے خیالات اور واقعات کو آگے بڑھانے میں مددگار ہیں لیکن کہیں کہیں اس کی غیر ضروری طوالت ڈرامے کو نقطۂ عروج تک پہنچنے میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے جس سے ڈراما تاخیر کے ساتھ انجام کو پہنچتا ہے۔سیدھے سادھے پلاٹ پر مبنی ڈراما اپنا تاثر برقرار رکھنے میں کامیاب ہے۔

اشک صاحب کا ڈراما 'پکا گانا' ان کے مجموعے تولئے میں شامل ہے جس میں انھوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آج کا قاری یا تماشائی ڈراموں اور کلاسکی کو پرانی قدروں کی علامت سمجھتا ہے چنانچہ ان چیزوں کی اہمیت آج کے دور میں نہ صرف کم ہورہی ہے بلکہ سستے ذوق اور سینما نے اس کی جگہ لے لی ہے۔کہیں کہیں غیر فطری پن جھلکتا ہے۔

'پڑوسن کا کوٹ' اشک کا مزاحیہ ڈراما ہے ۔'گرداب' میں نفسیاتی گرہوں اور ذہنی الجھنوں کو اجاگر کرتا ہے۔جو ایک حسین اور انٹیل ایکچوئل لڑکی کی کہانی ہے جو عشق و محبت میں یقین رکھتی ہے۔لیکن فر سٹیشن کا شکار ہے جسے نہ اس کی زندگی میں آنے والا نوجوان سمجھ پاتا ہے اور نہ پختہ عمر و شعور رکھنے والا پروفیسر۔اس ڈرامے میں اشک کی نفسیاتی سوجھ بوجھ نقطہ عروج پر ہے۔کردار نگاری بھی بے مثال ہے۔

اشک نے ایسے ڈرامے تخلیق کئے جن تک ہمارے خیالاے کی رسائی بھی ممکن نہیں ۔آسان زبان و بیان میں ایسے موضوعات کو پیش کر دینا اشک کی فنی مہاریت کا ثبوت ہے۔

چھٹا بیٹا

'چھٹا بیٹا' اشک کے ڈرامائی مجموعے 'ازلی راستے' میں شامل ہے۔ بعد میں یہ ڈراما الگ سے بھی شائع ہوا۔ اس ڈرامے کو ناٹک اکاڈمی سے انعام بھی ملا۔ اس ڈرامے کی تخلیق کا سبب اشک نے بتایا ہے کہ یہ پریت نگر اٹاری اکاّ پر بیٹھی ان دیہاتی عورتوں کی بات چیت کے سبب ہوئی جن میں ایک بڑھیا اپنی دو بہوؤں سے عاجز ہے جنھوں نے اس کے دونوں لڑکوں پر قبضہ کرلیا ہے اب وہ تیسری بہو سے اپنی تمام امیدیں وابستہ کئے ہوئے ہے۔ یہی واقعہ اس ڈرامے کو لکھنے کی ترغیب بنا۔

'چھٹا بیٹا' میں ڈراما نگار نے مادیت کی وجہ سے رشتوں میں پیدا ہونے والی ٹوٹ پھوٹ اور مغربی تہذیب کی اندھی تقلید کے سبب بے حسی اور ریاکاری سے پیدا ہونے والے مسائل کو ایک لڑی میں پروکر ڈرامائی شکل میں ترتیب دے دیا ہے۔

ڈرامے کی ابتدا تقسیم سے پہلے لاہور کے ایک مکان سے ہوتی ہے جس میں ڈاکٹر ہنس راج کرایہ پر رہتے ہیں مکان کی منظر کشی ملاحظہ ہو:

''پردہ ڈاکٹر ہنس راج کے مکان یعنی پورشن کے برآمدے میں کھلتا ہے۔ برآمدہ بھی اس پورشن کے حسب حال ہے۔ رسوئی گھر اور غسل خانہ اس کے دائیں سمت کو ہیں سامنے دو چھوٹے کمرے ہیں جن کا ایک ایک دروازہ برآمدے میں کھلتا ہے ان دونوں کمروں میں سے دائیں ہاتھ کے کمرے اور غسل خانہ کے درمیان ایک راستہ ہے جو عمارت کے دوسرے حصوں کے پاس سے ہوتا ہوا عمارت کے

بڑے دروازے کو جاتا ہے۔ایک چھوٹا کمرہ برآمدے کے بائیں
ہاتھ پر ہے اور آج کل وہ ڈاکٹر ہنس راج کے سب سے چھوٹے
بھائی گرو کے مطالعے کا کام دے رہا ہے ۔رسوئی گھر کا اور اس کا
دروازہ آمنے سامنے ہے۔

یہ چھوٹا سا برآمدہ گھر کا ضروری اور ایک اہم حصہ ہے اور
عموماً اس برآمدے سے کھانا کھانے ، بیٹھنے اور سونے کے کمروں کا
کام لیا جاتا ہے۔ برآمدے کے ڈائیننگ روم ہونے کا ثبوت رسوئی
گھر سے ذرا ہٹ کر بچھی ہوئی چٹائیوں سے ملتا ہے جن پر گھر کے
سب لوگ بیٹھ کر اپنی باری سے کھانا کھاتے ہیں۔ڈرائنگ روم سے
لحاض سے بیت کی ہلکی سی ایک میز اور بیت ہی کی دو کرسیاں بر
آمدے کے درمیان پڑی ہیں ۔میز پر ایک قلم دوات بھی ہے اور
سونے کے کمرے کے نام پر ذرا بائیں طرف کو گروؔ کے کمرے کے
قریب ایک چارپائی بچھی ہوئی ہے۔'' 9

یہ اقتباس مکان کے اندرون حصہ کا منظر آنکھوں کے سامنے کھینچ دیتا ہے۔ڈرامے میں تیرہ کردار ہیں جن کی اپنی اپنی انفرادیت ہے۔ پنڈت بسنت لال ریلوے کے ریٹائر اسٹیشن ماسٹر ہیں۔ ڈاکٹر ہنس راج، ہری ناتھ، دیونارائن، کیلاش پتی، گرونا رائن، اور دیال چند ان کے بیٹے ہیں ۔ ڈاکٹر ہنس راج پیشے سے ڈاکٹر ہیں۔ان سے چھوٹے تینوں بھائی الگ الگ شعبہ سے وابستہ اور برسرروزگار ہیں۔ پانچویں نمبر کا گرونارائن بی۔اے۔ کا طالب علم ہے اور اس کی رہائش ڈاکٹر ہنس راج کے ساتھ ہے۔ باپ کے برے سلوک سے تنگ آ کر چھٹا بیٹا دیال چند گھر چھوڑ کر جا چکا ہے۔ بسنت لال شراب کا

لتی ہے۔شراب نوشی کے سبب اس نے اپنے فنڈ سے ملنے والی رقم خرچ کر دی ہے۔چانن رام بسنت لال کے دوست اور دور پرے کا بھائی ہے۔وہ اپنے دوست کی حالت دیکھ کر اپنے بھتیجے ڈاکٹر ہنس راج کے پاس بسنت لال کو اس کے ساتھ رکھنے کی سفارش کرتے ہیں جسے سن کر ڈاکٹر ہنس راج کہتے ہیں:

''ہنس راج:۔دیکھیے چاچا جی !میں ڈاکٹر ہوں میری پوزیشن ہے، میرے یہاں بڑے بڑے افسر آتے ہیں پتا جی کی گزر یہاں نہیں ہوگی ،تین چار دن سے وہ یہاں ہیں اور اتنے ہی سے میری راتوں کی نیند اور دن کا چین حرام ہو گیا ہے۔میں سوچنے لگا ہوں کہ اگر وہ کچھ دن میرے پاس اور رہے تو میری ساری پریکٹس چوپٹ ہو جائے گی۔''۱۰

ڈھکے چھپے لفظوں میں انکار کے ساتھ وہ چامن رام کو بتاتے ہیں کہ اس سلسلے میں بات کرنے کے لئے انھوں نے اپنے تینوں چھوٹے بھائیوں کو بلایا ہے لیکن تینوں بھائیوں کے آنے پر جب ان کے سامنے یہ مسئلہ درپیش ہوتا ہے تو وہ چانن رام کے سامنے اس بابت مختلف عذر پیش کرتے ہیں۔ان کا کہنا ہے ان کے فلاش اور شرابی باپ نے تمام عمر ان کو تکلیف ہی دی ہے اور آج بھی ان کی بری عادتوں کی وجہ سے ان لوگوں کو شرمندگی اٹھانی پڑتی ہے۔

اس بات چیت سے ایک کڑوی حقیقت ظاہر ہوتی ہے کہ اگر بیٹا شرابی و جواری ہو تو باپ کی پدرانہ شفقت اس کی غلطیوں کو معاف کر دیتی ہے لیکن اس صارفی دور میں اگر باپ شرابی ہونے کے ساتھ فلاش بھی ہو تو اولاد اس کی غلطیوں کو نظر انداز نہیں کرتی۔

ڈرامے کے دوسرے منظر میں بسنت لال نشے کی حالت میں جھومتے جھامتے گھر میں داخل ہوتا ہے۔اس کے چہرے سے مسرت پھوٹ رہی ہے جس کا سبب لاٹری کا وہ ٹکٹ ہے جو اس نے بہو کملا کے

دئے گئے اس دس روپئے سے خریدا ہے جو اس نے آٹا لانے کے لئے دیا تھا۔ نشے کی حالت میں وہ اپنی بیوی کو بتاتا ہے اس کے نام تین لاکھ کی لاٹری نکلی ہے چنانچہ وہ اپنے سکھ و آرام کے لئے گہنا کپڑا اور تمام سامان خرید سکتی ہے اور جہاں جہاں تیرتھ پر جانا چارہی ہے جاسکتی ہے۔ دان پن کرسکتی ہے یہ کہے کے بعد بسنت لال گھر سے چلا جاتا ہے۔ تھوڑی دیر بعد ڈاکٹر ہنس راج اپنی بیوی کملا کو آوازیں دیتے داخل ہوتے ہیں اور بیوی کو بتاتے ہیں کہ پتا جی کی تین لاکھ کی لاٹری نکل آئی ہے وہ اس بات پر افسوس ظاہر کرتے ہیں کہ انھوں نے بلا وجہ ہی پتا جی کو اپنے ساتھ رکھنے کے لئے انکار کردیا۔ کہیں وب وہ سارا پیسہ اپنے دوستوں اور شراب میں نہ خرچ کردیں لہذا انھیں کسی نہ کسی طرح منا کر اس گھر میں لانا ہوگا۔ کملا اور ہنس راج کے بات چیت کے دوران ہی گرو داخل ہوتا ہے اور بھائی کو لاٹری میں ملنے والے پیسے کے بارے میں بتاتا ہے گرو کی بات سن کر ڈاکٹر صاحب اور پریشان ہوجاتے ہیں۔ وہ گرو سے کہتے ہیں کہ پتا جی کی عیاشیوں اور بے وقوفی کے سبب یہ تین لاکھ تو تین دن میں ختم ہو جائے نگے۔ چنانچہ وہ سارے بھائیوں کو خبر کر کے جلد از جلد یہاں بلالیں۔

اس منظر میں ڈراما نگار نے انسانی فطرت کو ظاہر کیا ہے وہی باپ جس کو پہلے ان کی اولاد رکھنے کے لئے تیار نہیں تھی ان کی حرکت ان کے لئے باعث شرمندگی تھی لیکن پیسہ آتے ہیں ان کے تمام عیبوں کے ساتھ قبول کرنے کو تیار ہے۔ دولت نے ان آنکھوں پر لالچ کی پٹی باندھ دی ہے باپ کی برائیاں ان کو ان دکھائی نہیں دے رہی ہے۔ رشتوں کی یہ تبدیلی ہمارے سامنے کئی سوال کھڑا کرتی ہے۔

تیسرے منظر کی ابتدا بہت ہی مختلف انداز میں ہوتی ہے جہاں بسنت لال نشے کی حالت میں مست ایک کرسی پر ٹانگ پر ٹانگ رکھ کر بیٹھا ہوا ہے اس کے سامنے ان کا بڑا بیٹا ڈاکٹر ہنس راج خوشامدانہ انداز میں بیٹھا ہوا ہے۔ اس کی نظروں میں بھی اس انداز کی جھلک نظر آرہی ہے۔ تھوڑی دیر بعد بسنت لال کی چیخ بھری آواز سنائی دیتی ہے:

''بسنت لال: مر گیا وہیں چلم کے ساتھ!'' [۱۱]

جواب میں کیلاش پتی کی نرم آواز سنائی دیتی ہے جو اس کی شخصیت اور مزاج کے برعکس ہے لیکن باپ کو ملنے والی رقم نے اس وقت اس کے مزاج کو تبدیل کر دیا ہے۔ اسی دوران دیو داخل ہوتا ہے جس کا سر گھٹا اور چوٹی کھڑی ہے یہ سب اس نے باپ کی خواہش پر کیا ہے۔ کیونکہ پتا جی کا خیال ہے کہ سر گھٹا رکھنا مردوں کی مردانگی کی نشانی ہوتی ہے چنانچہ والد کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے اس نے اپنا حلیہ تبدیل کر لیا ہے۔ ڈاکٹر ہنس راج باتوں ہی باتوں میں مختلف عذر بتا کر اپنے والد کو بیٹوں کو روپے دینے کے لئے راضی کر لیتے ہیں۔ بسنت لال کی ایماء پر ہنس راج ۲۰ ہزار، کیلاش پتی اور ۳۰ ہزار کا دیو کے نام چیک کاٹ دیتے ہیں۔ اسی درمیان سر گھٹائے اور تیل کی مالش سے بدن کو چمکائے ہوئے شاعر ہریندر اور آئی۔ سی۔ ایس۔ کا خواب دیکھنے والا گرو داخل ہوتے ہیں، انھیں دیکھ کر لیٹے ہوئے بسنت لال اٹھ کر بیٹھ جاتے ہیں اور خوش ہو کر کہتے ہیں کہ اگر وہ لوگ اسی طرح کڑی محنت کر کے ڈنڈ پیل کرتے رہیں گے تو ضرور مضبوط اور طاقتور ہو جائیں گے۔ تبھی پنڈت جی کے دوست دین دیال کی آمد ہوتی ہے وہ بسنت لال کی حالت دیکھ کر کہتے ہیں:

''دین دیال: واہ خوب اکھاڑہ بنا رکھا ہے۔ تم بھی....

بسنت لال: (ہنستا ہے) تہذیب تو کبھی تمہارے پاس نہ پھٹکے گی۔

بسنت لال: (کرسی میں دھنستے ہوئے) تہذیب....

آج کل کی تہذیب میں کیا ہے؟ حوصلہ اور ہمت کہاں ہے؟

دیانتداری اور سچائی کہا ہے؟ ہمدردی، رحم اور وفا کہاں ہے؟ (حقہ گڑگڑاتے ہیں) یہ تہذیب نمائشی ہے، دغا، فریب اور جھوٹ کی غذا

پر پلنے والی! برہمن کی تہذیب نہیں کھتری کی تہذیب نہیں، یہ بنیے کی تہذیب ہے(کھنکھارتے اور جھومتے ہوئے)روپے کے زور پر باپ کے خلاف بیٹے کوخریدلو، بھائی کے خلاف بھائی کوخریدلو،آقا کے خلاف نوکرکوخریدلو،دوست کے خلاف دوست کوخریدلواوروطن کے خلاف دیش بھکت کوخریدلو(دین دیال کو بازو سے پکڑ کر جھنجھوڑتے ہوئے) تم کس تہذیب کا ذکر کررہے ہوسالے؟ آج پیسے کے بل پر میں ساری دنیا اور اس کی تہذیب کو خرید سکتا ہوں۔آج جس پاگل کوکوئی پوچھتانہیں،جس کے دماغ میں بالکل بھس بھارہے،کوئی بڑا آدمی تو کیا،کلرک تک جس بے وقوف سے بات کرنا پسندنہیں کرتا،اس کے پاس اگرکہیں سے دولت آجائے تو بڑے سے بڑا آدمی اسے اپنا داماد بناسکتا ہےتہذیب....(ہنستے ہیں اور نشے میں کرسی پر ہی جھومتے ہیں) میں پوچھتا ہوں اس میں کڑا پن کہاں ہے؟ ہڈی کہاں ہے؟اس لچلچاتی کھوکھلی تہذیب کی دہائی دےکرتم میرامزاق اڑانا چاہتے ہو.....سالے۔'' ۱۲؎

بسنت لال کے یہ طنزیہ جملے رشتوں میں نمائشی محبت پر چوٹ کرتے ہیں اور ہماری نام نہاد تہذیب کوکٹہرے میں کھڑا کردیتے ہیں کہ تہذیب کی آڑ میں لوگ کس طرح مکروفریب سے بھرے ہوئے ہیں۔ان کے یہاں خون کے رشتوں سے زیادہ پیسےکوفوقیت حاصل ہے۔جہاں ہرآدمی کا دام ہےاور ہر شخص رشتوں کو دولت پرقربان کرنے کے لئے تیار ہے۔بسنت لال کے الفاظ میں اپنی پرانی تہذیب اورقدروں کوکھونے کاغم بھی چھپا ہوا ہے۔

چاروں بھائیوں میں روپئے تقسیم کے بعد ڈاکٹر راج ہنس چالاکی سے والد سے اپنے لئے زیادہ روپیوں کی فرمائش کرتے ہیں۔ چاچا چانن رام اور دین دیال پنڈت جی سے ان کے لئے پرزور حمایت کرتے ہیں۔

ڈرامے کا آخری منظر بڑا ہی معنی خیز ہے جو اپنے آپ میں ایک راز چھپائے ہوئے ہے۔ اس منظر میں سامعین کے سامنے بسنت لال کے بیٹوں کی حقیقت سامنے آتی ہے۔ پیسہ ملنے کے بعد کوئی بھی بیٹا اپنے ساتھ اپنے والد کو رکھنے کے لئے تیار نہیں ہے۔ ان کی شراب نوشی اور بد تہذیبی ان کے لئے باعث شرمندگی ہے چنانچہ یہ سبھی کو انکار کر دیتے ہیں۔ جواب سن کر ماں کہتی ہے:

''ماں : بیٹے ہو کر تم اپنے باپ کو سلاخوں کے اندر بند کرو گے۔ تمہیں شرم نہیں آتی (چیختی ہے) تمہیں شرم نہیں آتی (آہستہ سے جیسے اپنے آپ سے) کیا میں نے اپنی کوکھ سے کپوت ہی جنے، کیا تم سب میں ایک بھی ایسا نہیں جو اپنے باپ کو ان کی کمزوریوں اور خامیوں کے ساتھ اپنے پاس عزت سے رکھ سکے؟ بیٹے عیب کرتے ہیں، آوارہ اور بدمعاش نکلتے ہیں، ماں باپ انھیں ڈانٹے ہیں لیکن انھیں گلے سے لگا لیتے ہیں اور تم، جن کا رواں رواں ہمارے خون سے بنا ہے جو ہمارے باعث اس بلندی پر چڑھے ہو.. اپنے باپ کو جیل میں ٹھونسنے کو تیار ہو (چیختی ہے) تم سب کپوت ہو، تم سب بے شرم اور بے غیرت ہو، نوج میں نے تمہیں جنا۔'' ۱۳

ماں کے یہ مکالمے اس کے شدید غم کا اظہار ہیں اس غم کے عالم میں وہ سر پکڑ کر بیٹھی ہوئی ہے تبھی اسے ایک آواز سنائی دیتی ہے یہ آواز اس کے چھٹے بیٹے کی ہے جو والد کی بدسلوکی کی وجہ سے گھر چھوڑ کر

چلا گیا تھا۔ وہ ماں کی تمام باتیں سن کر اس سے والد کی خدمت کا وعدہ کرتا ہے۔ چھٹا بیٹا اعلیٰ تعلیم یافتہ نہیں بلکہ ریل گاڑی میں سوڈا برف بیچنے والا معمولی آدمی ہے لیکن وہ انسانیت کی دولت سے مالا مال ہے۔ اسی بیچ پنڈت جی کی بیوی انھیں زور سے ہلاتی ہے کہ وہ اب نیند سے بیدار ہو کر کچھ کھا پی لیں نیند کی حالت میں بسنت لال کے منھ سے اپنے چھٹے بیٹے دیال چند کا نام نکلتا ہے جسے سن کر ماں خوش ہو جاتی ہے اسی وقت بسنت لال کی نگاہ پاس پڑے لاٹری کے ٹکٹ پر پڑتی ہے اور وہ چلا اٹھتے ہیں ارے یہ سب تو خواب تھا!

خواب سے بیداری کے ذریعہ ڈراما نگار کا اصل مقصد سماج میں موجود اس حقیقت کو دکھانا تھا۔ ڈرامے کا انجام بہت ہی غیر فطری انداز میں کیا گیا ہے۔ جو ایک طرف رو سامعین کو ہنسنے پر مجبور کر دیتا ہے تو دوسری طرف بہت سے سوالوں کو بھی ذہن میں پیدا کرتا ہے کہ کس طرح مغربی تعلیم و تہذیب ہمارے شعور و شخصیت پر اثر انداز ہو رہی ہے جس کی وجہ سے رشتوں کے ٹوٹنے کا عمل تیزی سے پھیل رہا ہے۔ صارفیت کے اس دور میں مادیت کا سیلاب لوگوں کو کس طرح بہا کر لے جا رہا ہے کہ ان کا ہر عمل بھی دولت کا غلام ہو گیا ہے احساسات و جذبات پر برف جم گئی ہے اور صرف کھوکھلی تہذیب کا ڈھنڈورا ہی رہ گیا ہے۔ بزرگوں اور رشتوں کی اہمیت سماج سے مفقود ہوتی جا رہی ہے۔ یہ ساری حقیقت اشکؔ نے اپنے اس ڈرامے میں بخوبی پیش کی ہے۔

فن اور اسٹیج کی تکنیک کے لحاظ سے بھی یہ کامیاب ڈراما ہے کہیں کہیں طویل مکالموں سے ایک بوجھل پن کی فضا ضرور پیدا ہو گئی ہے لیکن جلد ہی وہ دور بھی ہو جاتی ہے۔ سادہ زبان و بیان میں سارے کردار اپنی انفرادیت کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں مکالموں میں کہیں کہیں استعاراتی انداز بیان بھی دکھائی دیتا ہے جو ڈرامے کی خوبصورتی میں اضافہ کرتا ہے۔ پچیس سال کا عرصہ ہو جانے کے بعد بھی اشک کا یہ ڈراما عصری معنویت سے بھر پور ہے اور یہی ایک اچھے تخلیق کار اور تخلیق کی کامیابی بھی ہے۔

سعادت حسن منٹو

ادب میں منٹو کی حیثیت ایک ایسے البیلے اور نوکیلے افسانہ نگار کی ہے جس کو اس کی جراتمندانہ باک اظہار اور تلخ وطنزیہ فقروں کی وجہ سے سراہا گیا ہے۔ کچھ لوگوں نے اس کی تحریروں میں حسن کی تلاش کی تو کچھ نے جنس کی۔ جس کے سبب وہ اس اصل حقیقت تک پہنچنے سے محروم رہ گئے جو منٹو اپنی تحریروں کے ذریعہ دکھانا چاہتا ہے۔ منٹو نے اپنی زندگی کی ابتدا افسانوں سے کی اور بعد میں ریڈیو کے لئے فیچر لکھے۔ لیکن جو شہرت ومقبولیت انھیں بطور افسانہ نگار حاصل ہوئی وہ ڈراما نگار کی حیثیت سے نہ مل سکی۔ ادب کی مختلف صنعتوں میں ڈرامے کو تنقید یا ور تحقیقی دونوں اعتبار سے کم توجہ دی گئی۔ ڈرامے کو جو بھی فروغ حاصل ہوا اس میں اسٹیج، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا اہم رول رہا ہے۔ چنانچہ منٹو بھی ریڈیائی ڈرامے لکھ کر اس خلیج کو پر کرنے کی کوشش کی۔

منٹو نے نفسیات، جنسی، کجروی، عاشق ومحبوب کے جذبات، سماج میں پھیلی بدعنوانی وغیرہ موضوعات کو ڈرامے میں پیش کیا ہے۔ کچھ ڈراموں میں تاریخی واقعات کو بھی موضوع بنایا ہے۔ ان کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''آؤ'' کے عنوان سے ۱۹۴۰ء میں نیا ادارہ لاہور سے شائع ہوا۔ جس میں دس مزاحیہ ڈرامے آؤ کہانی لکھیں، آؤ تاش کھیلیں، آؤ خط سنو۔ آؤ کھوج لگائیں۔ آؤ ریڈیو سنیں۔ آؤ چوری کریں، آؤ بات تو سنو۔ آؤ اخبار پڑھیں، آؤ جھوٹ بولیں، اور آؤ بحث کریں شامل ہے۔ ڈراموں کے عنوان ہی ان کے مزاحیہ ہونے کا پتا دیتے ہیں۔ یہ ڈرامے گھریلوں زندگی کے واقعات اور مسائل پر مبنی ہیں میاں بیوی کے کردار کر مرکز بنا کر ڈرامے تخلیق کئے گئے ہیں۔ مقصدی اعتبار سے تو یہ زیادہ کامیاب نہیں ہوئے البتہ تھوڑی دیر کے لئے یہ ہنسنے مسکرانے پر ضرور مجبور کر دیتے ہیں۔

دوسرا مجموعہ ۱۹۴۰ء میں ہی 'منٹو کے ڈرامے' کے نام سے لاہور سے شائع ہوا۔ اس مجموعے میں

اٹھارہ ڈرامے نیلی رگیں، کبوتری، انتظار، کمرا نمبر۹، انتظار کا دوسرا رخ، ٹیڑھی لکیر، جیبکترا، عید کارڈ، اکیلی، جرنلسٹ، ساڑھی، بیمار، تحفہ، جرم اورسزا، کیا میں اندر آ سکتا ہوں، نقش فریادی، سلمیہ اور ہتک موجود ہے۔

'نیلی رگیں' میں ایک شاعر کے عشقیہ جذبات کو ایک انجان عورت کے ساتھ بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ''کبوتری'' میں انھوں نے اسی محبت کو دوسرے انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈرامے میں انسانی نفسیات اور اس کی ازلی سرشت کو بڑی فنکاری کے ساتھ بے نقاب کیا ہے۔ ''انتظار اور انتظار کا دوسرا رخ'' میں محبوب کا انتظار کرتے وقت عاشقوں کی ذہنی نفسیات کو ظاہر کرتے ہیں کہ اس وقت ان کی سوچ ان کے دل کیسے کیسے خیال پیدا کر دیتی ہے۔ ''اکیلی'' اور ''سلیمہ'' کے موضوع تقریباً ایک سے ہی ہیں جس میں رفاقت کے بعد تنہائی اور علاحدگی کے بعد پیش آنے والے مسائل کو دکھایا گیا ہے۔ ''جیب کترا'' ان کے مشہور ڈراموں میں سے ایک ہے کانستی نام کے کردار کے ذریعہ منٹو نے جیب کترنے والے کی نفسیات کو بڑی فنکارانہ خوبی سے بیان کیا ہے کہ کسی طرح ایک جیب کترا اچھا انسان بننے کی چاہ میں اپنی جیب کترنے کی عادت سے پریشان ہوکر اپنی انگلیاں کٹوا لیتا ہے۔ کچھ دنوں بعد وملا نام کی لڑکی جو پہلے اسے اس کام کے لئے منع کرتی تھی جب جیب کاٹنے کے لئے کہتی ہے تو یہ تضاد انسانی فطرت کی نمائندگی کے ساتھ ایک طنزیہ اشارہ بھی کرتا ہے۔

طوائف کی زندگی کی حقیقت اس کے جذبات ونفسیات کو جس خوبی کے ساتھ منٹو نے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے وہ اپنے ڈرامے ''ہتک'' میں بھی پیش کرنے میں کامیاب ہیں۔ ڈرامے کے مرکزی کردار ''سوگندھی' کی پر فریب زندگی کی حقیقت اس کی تنہائی اور بے بسی کو بڑے خوبصورت انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ڈرامے کے انجام کو منٹو نے نیا موڑ دے کر ان حقیقتوں کا غیر شعوری طور پر واضح کیا ہے جہاں عام ذہن کی رسائی ممکن نہیں۔ طوائف سماج کی ایک بدصورت حقیقت ہے لیکن یہاں

منٹو کا فن اپنے عروج پر ہے۔انھوں نے بدصورتی میں بھی حسن تلاش کرلیا ہے۔مکالمے میں چھپے طنز ان لوگوں کی عیاری کو بے نقاب کر دیتے ہیں کو اسکی ظاہری اور جسمانی خوبصورتی سے تو لطف حاصل کرنا چاہتے ہیں لیکن اس کو کوئی مرتبہ دینا اپنی غیرت اور شان کے خلاف سمجھتے ہیں۔

منٹو کا 'جنازے' نام سے ایک ریڈیائی فیچر ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا تھا۔جس میں شامل آٹھوں ڈرامے تاریخی واقعات سے جڑے ہیں کو تاریخ اور شہنشاہوں کی زندگی کی داستانوں کو پیش کرتے ہیں۔ 'تیمور کی موت'، 'بابر کی موت'، 'نپولین کی موت' وغیرہ ان ڈراموں کے عنوان ہیں۔۱۹۴۲ء میں ہی 'تین عورتیں' نام کا ایک دلچسپ مجموعہ اور شائع ہوا۔ 'تین موٹی عورتیں' 'تین خوبصورت عورتیں' تین صلح پسند عورتیں'، تین خاموش عورتیں و تین بیمار عورتیں اس میں شامل ڈرامے ہیں۔عورت کی نفسیات کو ان ڈراموں میں پیش کیا گیا ہے۔

''افسانے اور ڈرامے' نام کا ایک مجموعہ ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا۔جس میں قانون کی حفاظت، ایک مرد، تین انگلیاں، دو ہزار سال بعد اور تین تحفے شامل ہیں۔

'قانون کی حفاظت' میں وکیلوں کو طنز کا نشانہ بناتے ہوئے اس سماجی نظام کی پول کھولنے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح قانون کی حفاظت کرنے والے ہی اپنے ذاتی مفاد کے لئے سیدھے سادھے لوگوں کو اپنا شکار بناتے ہیں اور جب ان کا سابقہ کسی ذہین انسان سے پڑ جاتا ہے تو وہ خود اپنے ہی بنائے جال میں کس طرح پھنس جاتے ہیں۔

'دو ہزار برس بعد' اور 'ایک مرد' مزاحیہ ڈرامے ہیں جو طبقہ نسواں کے خیالات میں آئی آزادی سے تعلق رکھتے ہیں۔ 'تین انگلیاں' جاسوسی ڈراما ہے جس میں ڈراما نگار نے آخر تک سسپنس برقرار رکھنے میں کامیاب ہے۔اسی مجموعہ کا آخری ڈراما 'تین تحفے' مصری سنگ تراش و دیتا اور رقاصہ بنیلا کی روایتی داستان ہے۔

۱۹۴۶ء میں 'کروٹ' کے عنوان سے جو مجموعہ شائع ہوا اس میں کروٹ، خودکشی، رندھیر پہلوان، ماچس کی ڈبیا، محبت کی پیدائش، چوڑیاں، روح کا ناٹک، اس کا راموا اور مامتا کی چوری شامل ہے۔

ڈراما 'کروٹ' میں طوائف کی زندگی اور اس کی نفسیات کو سندری کے ذریعہ سکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ طوائف کے پیشے سے منسلک ہونے کے باوجود اسکے اندر کی چھپی عورت ایک شریفانہ زندگی گزارنے اور چاہے جانے کا جذبہ رکھتی ہے۔ اس ڈرامے میں منٹو نے متوسط طبقہ کے ایسے لوگوں کی ذہنیت کو ظاہر کیا ہے کہ بظاہر شریف دکھنے والے حضرات طوائف کو سدھارنے کی آڑ میں کس طرح کھیل کھیلتے ہیں۔

'خودکشی' نہایت دلچسپ ڈراما ہے جس میں عشق میں ناکامی کے سبب ایک لڑکی کے خودکشی کرنے کے ارادے کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ مکالموں سے ڈراما نگار جذبات کو بھرپور انداز میں پیش کرنے میں کامیاب ہے۔

'ماچس کی ڈبیا' اور 'محبت کی پیدائش' میں عاشق و محبوب کے جذبات کو بڑے ڈرامائی انداز میں دکھایا گیا ہے۔ 'روح کا ناٹک' میں منٹو نے انسانی رویوں اور اس کی نفسیات کی گرہیں کھولنے کی کوشش کی ہے۔ پورے ڈرامے میں فکر تخیل حاوی ہے۔

اس منجدھار میں (تجزیہ)

منٹو کا ڈراما 'اس منجدھار میں' ان کے مجموعہ 'پھندنے' میں شامل ہے اس میں عورت اور مرد کی جنسی خواہش کی ناتکمیلی کس طرح کی خرابیاں پیدا کر دیتی ہے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ عنوان کے مطابق پورا ڈراما منجدھار میں ڈوبتا اور ابھرتا رہتا ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ یوں ہے کہ ایک ٹرین حادثہ کے دوران امجد کے اپاہج ہو جانے پر اس کی بیوی سعیدہ کے رویوں میں تبدیلی رونما ہوتی ہے میاں بیوی کے رشتہ کی یہ تبدیلی انسانی نفسیات کی پرتیں کھولتی ہیں کہ کس طرح ایک چاہنے والی بیوی اپنے شوہر کے اپاہج ہو جانے پر اپنے جنسی جذبات پر قابو نہیں رکھ پاتی سعیدہ کے الفاظ میں :

''اصغری تم جانتی ہو، میں کتنی دیر سے انگاروں کے بستر پر
لوٹ رہی ہوں، بجھانے کے لئے ان پر پانی ڈالتی ہوں تو بھاپ
کے ایسے بگولے اٹھتے ہیں جو مجھے اپنے ساتھ اونچائیوں میں لے
جاتے ہیں اور جھنجھوڑ کر جھنجھوڑ کر ایک نیچے دے پٹکتے ہیں میری ہڈی۔
ہڈی، پسلی۔ پسلی چور ہو چکی ہے اصغری۔'' [۱۴]

یہ الفاظ سعیدہ کے جذبات کے ساتھ انسان کی فطری خواہش کو بھی عیاں کرتے ہیں کہ لاکھ چاہنے کے باوجود سعیدہ اپنے جذبات پر قابو نہیں رکھ پا رہی ہے اور اسی سبب سے وہ اپنے دیور مجید سے رشتہ قائم کر لیتی ہے۔ یہاں ڈراما نگار کا فن کمال پر ہے سعیدہ کے ذریعہ انسانی خواہش اور اس کی کمزوری دونوں کو ظاہر کر دیا ہے۔ بیوی کی رویوں سے بددل ہو کر امجد اپنی نوکرانی سے رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ وہ اصغری سے کہتا ہے کہ جاؤ مسہری پر لیٹ جاؤ۔ امجد اپنی نوکرانی سے اپنے جذبات کا بیان ان الفاظ میں کرتا ہے وہ کہتا ہے :

''امجد: جانتی ہو آج کون سی رات ہے؟...وہ رات جب ایک تڑی مڑی جوانی اور زیادہ تر مڑ کر سالمیت اختیار کرنے والی ہے۔ یہ قیامت کی رات ہے! فنا کی رات ہے؟.....اس کے اندھیاروں میں وجود عدم کی بھٹیوں میں پگھل کر ایک غیر فانی قالب اختیار کرے گا۔.... یہ وہ رات ہے جس کے بعد اور کوئی رات نہیں آئے گی۔ اس کی اندھی آنکھوں میں ایسے کاجل سے تحریریں ہوں گی جو انھیں ہمیشہ کے لئے روشن کریں گی۔ یہ وہ رات ہے جب موت کے نچڑے ہوئے تھنوں سے زندگی کے آخری قطرے ڈر کر خود بخود ہی باہر آ جائیں گے۔ یہ رات ہے جب شکستگی اپنی کوکھ سے سربلند ایوانوں کو جنم دے گی۔ ایسے سربلند ایوان جن کے کنگروں کو عرش کی بلند ترین اونچائیوں سے ہم کلام ہونے کا شرف حاصل ہو گا۔ یہ وہ رات ہے جب زمزم کا سارا پانی رینگ رینگ کر زمین کی تہوں میں چھپ جائے گا۔ اس کے بدلے خاک اڑے گی۔ جس سے پاکیزہ روحیں تیمّم کریں گی۔ یہ وہ رات ہے جب کاتب تقدیر پر اپنا قلمدان اوندھا کر کے عرش کے کسی کونے میں منہ دے کر روئے گا۔ یہ وہ رات ہے جس میں امجد اس دنیا کی تمام خوبصورتیوں کو تین دفعہ طلاق دیتا ہے اور ایک بدصورتی کو اپنے رشتہ مناکحت میں لاتا ہے۔...'' ۱۵

اس اقتباس میں امجد کی ذہنی کرب، اذیت، اور کشمکش کو بری خوبی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔

امجد کا نوکرانی اصغری سے رشتہ قائم کر لینا اس سوچ کے تضاد کو بھی دکھاتا ہے کہ ایک طرف تو وہ اصغری کے ذریعہ ذہنی سکون حاصل کرنا چاہتا ہے تو دوسری طرف اس کی بدصورتی کو بھی بیان کرتا ہے یعنی اصغری سے قائم رشتہ اسکی جنسی ہوس کی وجہ سے وجود میں عمل میں آیا ہے وہ بھی سعیدہ کی طرح اپنی کمزوریوں کا مجبوری کا جامہ پہناتا ہے۔امجد اور اصغری کی خودکشی ڈرامے کو اینٹی کلائمکس سے دوچار کرتی ہے جو نہ صرف ہمارے ذہن کو چونکاتی ہے بلکہ منٹو فنکارانہ صلاحیت کا بھی مظہر ہے۔ڈرامے میں اصغری اور امجد کے کردار سماجی ناہمواری اور طبقاتی فرق کو دکھاتے ہیں جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی جڑیں انسانی ذہن اور سماج میں کس گہرائی تک پھیلی ہوئی ہیں۔امجد، اصغری کو محض جسمانی طور پر قبول کرتا ہے ذہنی طور پر نہیں اور دونوں کی خودکشی کا سبب بھی کہیں نہ کہیں اس مسئلہ سے جڑا ہے۔الفاظ اور تشبیہوں کا خوبصورت استعمال کر کے ڈراما نگار نے معنویت سے پر اشارے کئے ہیں۔منظر نگاری پر ڈراما نگار کو قدرت حاصل ہے جس کا ثبوت جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے۔

'انصاف' نام کا ایک ڈراما ان کے مجموعہ تلخ و شیریں میں ملتا ہے جس یں انگیریزوں کے زیر اثر کام کرنے والے حکمرانوں پر طنز کیا گیا ہے۔

افسانوں کی ہی طرح منٹو کی حقیقت نگاری ان کے ڈراموں میں بھی موجود ہے۔وہ سماج میں پھیلی بدعنوانیوں، برائیوں،نفسیاتی الجھنوں کو جس بیبا کی کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں ڈراموں میں بھی بے نیاز نہیں۔ یہاں بھی ان کی فکر کا دائرہ وسیع ہے ان میں اتنی گہرائی اور معنویت چھپی ہے جو ان کے افسانوں کی خصوصیت رہی ہے۔لیکن یہ بات ان کے سارے ڈراموں پر صادق نہیں ہے۔منٹو کے ڈراموں کی خوبی ہے کہ انھوں نے بعض ڈراموں کے عنوان کو علامتوں کے طور پر استعمال کیا ہے۔کبوتری، ہتک،اور انتظار اس کی اچھی مثال ہیں۔طنز و مزاح کا امتزاج ان کے ڈراموں کی خوبی ہے۔سادہ اسلوب کے ذریعہ پر اثر اور معنوی باتیں بیان کر دی گئی ہیں۔واقعہ کو اس ڈرامائی تکنیک

سے بیان کرتے ہیں کہ ساری تصویریں آنکھوں کے سامنے کھینچ دیتے ہیں۔منظر نگاری اور مکالمہ نگاری پر قدرت حاصل ہے چونکہ ان کے زیادہ تر ڈرامے ریڈیائی ہیں اور ریڈیائی ڈراموں کی خوبی یہ ہے کہ بیان کا انداز اور مکالمے پر اثر ہونے چاہئے۔ان کے ڈرامے اس خوبی سے مالا مال ہیں۔

یہ بات ضرور ذہن نشین رکھنی چاہئے کہ منٹو کے ڈرامے ریڈیائی ہیں اسٹیج ڈرامے نہیں۔اپنے اسی دائرہ فن میں رہ کر انھوں نے ریڈیائی ڈراموں کی دنیا میں اپنا ایک اہم مقام بنایا۔یہ ڈرامے ریڈیائی ہونے کے باجود بہت حد تک اسٹیج کے تقاضون کو پورا کرتے ہیں۔ڈراما نگاروں کی اس بھیڑ میں یہ ڈرامے منٹو کی ایک الگ شناخت قائم کرتے ہیں جس سے کسی کو انکار ممکن نہیں۔

علی سردار جعفری

سردار جعفری بیسویں صدی کے دبستان کہکشاں کا ایسا نام ہے جس نے نہ صرف اردو شاعری بلکہ نثری ادب میں بھی کارہائے نمایاں انجام دئے ہیں۔سردار جعفری کی ڈراما نویسی کی ابتدا ان کے ڈرامے' دیوانے' سے ہوئی جو اس وقت علی گڑھ میگزین (۱۹۳۶ء) میں شائع یوا۔حالانکہ یہ ڈراما سردار جعفری کی نظروں میں قابل توجہ نہ تھا۔'لکھنؤ کی پانچ راتیں' میں ایک جگہ وہ اس ڈرامے کے متعلق لکھتے ہیں کہ''آسکر وائلڈ کی سالوی کے زیر اثر میں نے نہایت بے سروپا ڈراما لکھا'' سردار جعفری کے الفاظ اس ڈرامے کی فنی حیثیت خود بہ خود متعین کر دیتے ہیں اس ڈرامے میں چھ کردار ہیں۔پورا ڈراما ایک ہی منظر پر مشتمل ہے۔ڈرامے کا مرکزی کردار ملکہ طلیطہ ہے جو جولین نام کے فوجی افسر کی بہن ہے۔ملکہ بہت خوبصورت ہے اسے اپنے حسن کا احساس ہے جس پر وہ ہمیشہ مغرور رہتی ہے ملکہ کا بھائی جولین سے شادی کا خواہش مند ہے ملکہ کو مردوں سے نفرت ہے اس کا یہ خیال ہے کہ جولین سے شادی کرنے پر اس کی بادشاہت ختم ہو جائے گی۔لیکن جب ملکہ کیٹس نام کے ایک پاگل یہودی کو دیکھتی ہے تو اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتی ہے اور کیٹس کو بلا کر اس سے اپنی محبت کا اظہار کرتی ہے لیکن کیٹس اس کے اظہار محبت کے بدلے نفرت کا اظہار کرتا ہے اور اسے ایک بدکار اور پاگل عورت قرار دیتا ہے۔جولین ملکہ کے جذبہ عشق کو دوسرے شخص کے لئے دیکھ کر غصہ سے پاگل ہو جاتا ہے اور ملکہ کو محل سے نیچے پھینک دیتا ہے۔ملکہ کا غلام ڈانڈلو جولین کے اس عمل کو دیکھ کر اپنی وفاداری کا ثبوت دیتے ہوئے اسے قتل کر دیتا ہے۔جولین اور ملکہ کے موت کے ساتھ ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔یہ ایک رومانی ڈراما ہے اور رومانیت ملکہ کے ذریعہ ادا کئے گئے مکالموں پر زیادہ حاوی نظر آتی ہے۔مکالموں میں تشبیہات واستعارات کا بھرپور استعمال کیا گیا ہے۔ابتدائی تخلیق ہونے کے سبب اسی فنی کمیاں موجود ہیں۔ڈراما سماج کا عکاس ہوتا ہے لیکن یہ کسی

طرح کے سیاسی وسماجی شعور پر روشنی نہیں ڈالتا۔

'گوتم کا مجسمہ' سردار جعفری کی دوسری ڈرامائی تخلیق ہے جو علی گڑھ میگزین میں ۱۹۳۶ء میں شائع ہوا۔ اس ڈرامے میں کہیں کہیں سماجی شعور کی پر چھائیاں نظر آتی ہیں ڈرامے کا قصہ روایتی ہے۔ رادھا نام کی ایک ہندو دوشیزہ کو گوتم کے مجسمے میں سر رکھ کر اپنی داستان محبت کو بیان کرتے دکھایا گیا ہے۔ پورے ڈراما میں رومانیت چھائی ہوئی ہے لیکن گوتم اور رادھا کے درمیان ہوئے کچھ مکالمے ترقی پسند شعور کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور معنویت پیدا کرتے ہیں گوتم جیسے تاریخی کردار کے ذریعہ ادا ہوئے مکالموں سے دراصل سردار جعفری نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے اگر ہم سچے دل سے اپنے ہم جنسوں کی مدد کرے آپس میں اتحاد اور خوش اخلاقی برتیں تو بڑی سے بڑی مشکل اور غم کا سامنا کر سکتے ہیں ۔فنی اعتبار سے ڈراما کمزور کردار عمل و حرکت سے بے نیاز ہیں ۔طویل مکالموں نے کہیں کہیں ڈرامے میں بوجھل پن کی فضا پیدا کر دی ہے۔ کیونکہ سادے و برجستہ مکالمے ہی ڈرامے کا حسن ہوتے ہیں کشمکش ڈرامے کا ایک اہم حصہ ہوتا ہے جو اس ڈرامے میں ناپید ہے۔

ان کا تیسرا ڈراما 'عذرا' (۱۹۳۶ء) نام سے شائع ہوا، بارہ مناظر پر مشتمل اس ڈرامے میں مسلمانوں (بدوی) اور یہودیوں کے ذہنی اور نفسیاتی پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے۔عرب بدوؤں کے ذریعہ ان کی جہالت اور عیاشی کی تصویر کشی کی گئی ہے تو دوسری طرف یہودیوں کی چالاک فطرت اور سازشی ذہن کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ڈرامے کے ذریعہ عقل فہم کو بیدار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔محمد صاحب کے تذکرے کے ذریعہ اسلام کی خوبیوں پر روشنی ڈالی ہے اور ایک اچھا مسلمان بننے کی تائد کی گئی ہے۔منظر کشی پر ڈراما نگار کو قدرت حاصل ہے سرزمین عرب کا نقشہ بہترین انداز میں کھینچا گیا ہے۔ طویل مکالمے کہیں کہیں تسلسل میں رکاوٹ پیدا کرتے ہیں ۔سادہ زبان و بیان کے ساتھ تشبیہات کا استعمال کیا گیا ہے کچھ کردار کمزور اور بے مقصد ہیں۔

'شیطان کے بچے' (۱۹۲۷ء) جعفری صاحب کا چوتھا ڈراما ہے اس ڈرامے میں ساتھ تاریخی کرداروں کو علامت کے طور پر لیا گیا ہے ۔ یہ تمام کردار سماج میں پھیلی بدعنوانیوں کی کسی نہ کسی طرح نمائندگی کرتے ہیں ۔شیطان (مکر وفریب) کو ظاہر کرتا ہے تو فرعون کا کردار تشدد کی علامت ہے نمرود کو جبر شدّادشان وشوکت اور قلوپطرہ حسن وقار کی ترجمان ہے ۔قانون کو شیطان کا بیٹا اور سیاست کو شیطان کی بیٹی کی شکل دی گئی ہے ۔ یہ تمام کردار ظلم اور شہنشاہیت کے ترجمان ہیں ۔اس ڈرامے میں سردار جعفری نے شیطان کے دونوں بچوں کو علامت کے طور پر استعمال کر کے قانون اورسیاست کی ناانصافیوں کو دکھایا گیا ہے ۔قانون اور سیاست کے کردار کو مرکزیت عطا کر کے ان کے ذریعہ ہونے والے ظلم و استحصال کا پردہ فاش کیا ہے ۔قلوپطرہ کے ذریعہ حسن وقار کی حقیقت پر روشنی ڈالی ہے تو فرعون ،نمرود اور شداد کے کرداروں کے ذریعہ ظالم بادشاہوں کی حقیقتوں کو آشکار کیا ہے اور یہ پیغام دینے کی کوشش کی ہے کہ ایسے بادشاہ ہر دور میں اپنی قوم کا استحصال کرتے ہیں ۔دراصل جعفری صاحب نے اس ڈرامے کے پس پردہ قانون اور گندی سیاست کے خلاف آواز بلند کیا ہے ۔فنّی اعتبار سے بھی بہت حد تک کامیاب ہے مکالمے سادہ اور معنی خیز ہیں اسلوب سادہ وسلیس ہے ۔ڈراما سماجی وسیاسی شعور کا عکاس ہے کچھ کمزوریاں ضرور ہیں لیکن ان کو نظرانداز کیا جا سکتا ہے ۔

پانچواں ڈراما جعفری صاحب نے 'سپاہی کی موت' کے نام سے تحریر کیا جو ان کے افسانوی مجموعہ منزل میں ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا ۔ڈرامے کا پلاٹ اکتوبر ۱۹۱۶ء کی ایک شام سے کیا گیا ہے ۔اس میں چار کردار ہیں ایک ہندوستانی سپاہی ،انگریز ڈاکٹر ،فرانسیسی نرس اور ایک انگریز سارجنٹ ۔مرکزی کردار سپاہی ہے جس کے اردگرد کہانی کا تانا بانا بنا گیا ہے ۔اس ڈرامے کا مقصد انگریزوں کے دل میں چھپی نفرت کو ظاہر کرنا ہے جو وہ ہندوستانیوں کے لئے رکھتے تھے ۔ڈراما تاریخی واقعات پر مبنی ہے فنی تکنیک کے لحاظ سے یہ ڈراما پہلے ڈراموں کے مقابلے میں بہتر ہے ۔ڈرامے میں تینوں وحدتوں کا خیال بھی رکھا

گیا ہے۔مکالمے چھوٹے، برجستہ اورسادہ زبان وبیان کا استعمال کیا گیا ہے۔

سردار جعفری کا ڈراما ’یہ کس کا خون ہے؟‘ بے حد کامیاب ڈراما ہے جسے (IPTA) اپٹا نے سات بار اسٹیج کیا۔پہلی بار یہ ۱۹۴۲ء میں اسٹیج کیا گیا۔ڈراما سردار ساحب کے اشترا کی نظریات اور ترقی پسند خیالات کی نمائندگی کرتا ہے۔اس ڈرامے کی کہانی چٹ گاؤں کے ایک گاؤں کی ہے جو جاپانیوں کی بیماری کا شکار ہے۔اس بمباری میں ایک کمیونسٹ نوجوان شہید ہو گیا ہے۔چٹ گاؤں کی بربادی نے سردار جعفری جیسے حساس اوراشترا کی ادیب کو بھی متاثر کیا۔چنانچہ سردار جعفری نے یہ ڈراما تخلیق کیا۔ڈرامے میں کل سترہ کردار ہیں مرکزی کردار کامریڈ رفیق ہے جسکے اردگرد ہی پوراڈراما گھومتا ہے۔

اس اڈرامے میں جبر واستحصال اور انسان دشمنی کے حربے استعمال کرنے والے کو بے نقاب کیا گیا ہے اور عوامی خوشحالی اور بہتر سماج کی تشکیل کے لئے کوشاں ان دونو جوانوں کے ذریعہ عام آدمی کی حمایت میں آواز بلند کی گئی ہے یہ ڈراما دراصل کمیونسٹوں کے ذریعہ چلائی جانے والی تحریک کو پیش کرتا ہے۔جس کا مقصد شہنشاہیت اور حکمران طبقہ کے خاتمے کے ساتھ فاشزم کے خلاف آواز اٹھانا تھا تاکہ اس غلامی سے نجات کے بعد ہر انسان کو اس کا حق حاصل ہو جائے۔ڈرامے کے تمام کرداروں میں کچھ کردار ہی متحرک ہیں باقی کی حیثیت ضمنی سی ہے۔جو صرف ڈرامے کو آگے بڑھانے میں مددگار ہیں جیسے امجد اور اقبال کے کردار۔ان کے برعکس سکینہ کا کردار متحرک ہے اس کے دل میں مزدروں کے لئے کچھ کرنے کا جذبہ ہے جس کیلئے وہ کامریڈ رفیق کی پیسوں سے مدد بھی کرتی ہے۔ایسا لگتا ہے کہ سردار عورت کو سکینہ جیسا دیکھنا چاہتے ہیں اس ڈرامے میں مختلف تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے جو IPTA کے سبب وجود میں آئی تھیں جیسے پس پردہ تکنیک کا استعمال جگہ جگہ کیا گیا ہے ایک جگہ مخدوم کی نظم کو پردے کے پیچھے سے گاتے ہوئے پیش کیا گیا ہے۔نظم ملاحظہ ہو۔’’یہ جنگ ہے جنگ آزادی۔ آزادی کے پرچم تلے‘‘ (ص ۲۶۹)

اس کے علاوہ مختلف جگہوں پر عکس اور دستاویزی تکنیک کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ڈرامے میں طویل مکالموں کے سبب کہیں کہیں بوجھل پن کی فضا پیدا ہوگئی ہے جس سے ڈرامے کے عمل وتسلسل میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔زبان وبیان بھی بہتر ہے فنی نزاکتوں کے حساب سے یہ ڈراما غیر معمولی نہ سہی لیکن اس وقت کے حالات کے مطابق ایک کامیاب ڈراما تھا۔اور آج بھی ہمیں یہ ایک نئی راہ دکھاتا ہے۔

پیکار (تجزیہ)

سردار جعفری کا ڈراما پیکار ۱۹۴۴ء میں بمبئی کے People Publication House سے شائع ہوا۔ ڈرامے میں دس کردار ہیں۔ ٹیکا رام (بنیا)، شانتا رام (ٹیکا رام کا بیٹا) شانتی (ٹیکا رام کی بیٹی) شانتی کی ماں، ٹیکا رام کی بہو، ایک سرکاری افسر، ملازمہ چاندی اور دو کالج کے طالب علم۔ ڈرامے کی کہانی قحط بنگال کے واقعہ پر مبنی ہے منظر کا اغاز ٹیکا رام کے گھر کے برآمدے سے ہوتا ہے۔ جہاں ٹیکا رام اوراس کے بیٹے شانتا رام کے بیچ بحث چل رہی ہے۔ ٹیکا رام اپنے بیٹے کو چالیس روپے من کی بجائے تیس روپئے من چاول بیچ دینے پر ڈانٹ رہا ہے۔ باپ کی ڈانٹ سن کر شانتا رام جواب دیتا ہے کہ گورمنٹ نے چونکہ ۳۰ روپئے من چاول کا ریٹ مقرر کیا ہے اس لئے اس نیاسی دام پر چاول بیچ دیے۔ ٹیکا رام کو گورمنٹ کی مقررہ قیمت سے کوئی مطلب نہیں وہ صرف اپنا فائدہ دیکھنے والا روایتی بنیا ہے چنانچہ شانتا رام کی بات سن کر وہ کہتا ہے کہ ایسے گراہکوں کو وہ چاول نہ ہونے کا بہانہ کر دیا کرے۔ یہ سن کر شانتا رام کے ذریعہ ادا ہونے والے مکالمے ملاحظہ ہوں :

"شانتا رام : مگر زبان واعتبار بھی کوئی چیز ہے؟

ٹیکا رام : زبان واعتبار کیا چیز ہے؟ کچھ نہیں!

حماقت کا نام اعتبار ہے بیوقوفی کا نام ایمانداری ہے۔" [۱۶]

باپ اور بیٹے کے درمیان ادا ہونے والے مکالمے ان دونوں کرداروں کی شخصیت اور خیالات کو ظاہر کرتے ہیں۔ شانتا رام کا کردار زبان کی پاسداری کرنے والا ایک عام انسان کا معصوم کردار ہے۔ جو سود وزیاں میں نہیں الجھا رہتا اس کے برعکس ٹیکا رام کا ان باتوں کو بیوقوفانہ عمل تعبیر کرنا اس کی خالص بنیائی فطرت اور لالچی ذہنیت کو عیاں کرتا ہے جو صرف اپنا فائدہ دیکھتا ہے زبان واعتبار کی اس

کے یہاں کوئی اہمیت نہیں۔

اسی اثنا میں میز پر رکھے ٹیلی فون کی گھنٹی بجتی ہے اور ٹیکا رام دوسری طرف موجود شخص کو ۲۵ روپئے من کے کے حساب سے چاول خریدنے کی صلاح دیتا ہےاسی بیچ ٹیکا رام کی بیوی کمرے میں داخل ہوتی ہےاوراس کو بتاتی ہے کہ ملازمہ چاندی نے بتایا ہے کہ شہر میں سب اس کو اناج چور کہہ رہے ہیں۔ نوکرانی کو بلا کر ٹیکا رام اس بارے میں پوچھتا ہےاوراسے گالیاں دیتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ سب اسی کی کارسازی ہے وہ اسے نوکری سے نکالنے کی دھمکی دیتا ہے۔اسی درمیان ٹیکا رام کی بیٹی شانتی کالج سے آ جاتی ہے والد کے پوچھنے پر دیری کا سبب اپنے کالج میں ہونیوالی میٹنگ بتاتی ہے جو بھوکوں کا کھانا کھلانے ،چندہ جمع کرنے اوران کے لئے اناج مہیا کرانے کے سبب سے منعقد کی گئی تھی۔ابھی یہ بات ہو ہی رہی تھی کہ بہو کمرے میں داخل ہوتی ہے بہو کے آتے ہی ساس اور بہو میں نوک جھوک شروع ہو جاتی ہے بہو کی چرپ زبانی سے عاجز آ کر ماں غصہ میں چلی جاتی ہے۔ساس کے چلے جانے کے بعد بہو اورشانتی میں خوشگوار گفتگو ہونے لگتی ہے باتوں کی باتوں میں شانتی بہو کو سمجھاتی ہے کہ وہ ماں سے لڑائی جھگڑا نہ کیا کرے سب کچھ اسی کا ہے۔ ٹیکا رام کو جب یہ خبر ملتی ہے کہ اس کی بیٹی نے کالج کے لڑکوں کو گھر پہ بلایا ہے شانتی کا جواب ہاں میں سنتے ہی باپ بیٹی میں بحث ہونے لگتی ہے۔ ٹیکا رام شانتی کو کالج جانے سے منع کر دیتا ہے۔اسی دوران ایک سرکاری افسر داخل ہوتا جسے دیکھتے ہی ٹیکا رام خوشمندانہ انداز اختیار کر لیتا ہے۔وہ افسر سے شکایت کرتا ہے لوگ اسے اناج چور کہہ رہے ہیں جبکہ اس نے آج ہی گورمنٹ کے مقررہ ریٹ پر چاول فروخت کئے ہیں۔ان باتوں کا مقصد دراصل اپنے بیٹے کو گورمنٹ ایجنٹ مقرر کروانا ہے ٹیکا رام اپنی اس چال میں کامیاب ہوتا ہے افسر ٹیلیفون پر اپنے ماتحت سے کہہ کر شانتا رام کا نام بھی لسٹ میں ڈلوا دیتا ہے باتوں ہی باتوں میں ٹیکا رام مزید فائدہ حاصل کرنے کے افسر سے اپنی بیٹی شانتی کا رشتہ طے کر دیتا ہے تھوڑی دیر بعد افسر اپنے آنے کا مقصد بیان کرتا ہے کہ وہ اس سے دو ہزار

روپئے بطور قرض لینے آیا ہے اسی درمیان خادمہ چاندی چائے لے کر آتی ہے جیسے ہی وہ چائے رکھنے کے لئے جھکتی ہے تو اس کے پلوّ میں بندھا ہوا چاول اور دودھ کا پاؤڈر گر جاتا ہے یہ دیکھ کر ٹیکا رام غصہ سے پاگل ہو جاتا ہے۔ چاندی کے لئے اس کے منھ سے ادا ہونے والے الفاظ ملاحظہ ہوں :

''ٹیکا رام : یہ کیا ہے؟ (چاندی کوئی جواب نہیں دیتی)
حرام زادی گھر سے چاول چرا کر لائی تھی (چاولوں کی طرف دیکھ
کر) ارے ڈبے کا دودھ بھی ہے دیکھا آپ نے ڈپٹی صاحب
شانتا رام کے بچے ڈبے کا دودھ پیتے ہیں ۔ یہ سور کی بچی بچوں کا
دودھ اور چاول چرا کر لے جا رہی تھی۔'' ۱۷

ٹیکا رام کے یہ الفاظ حاکم کی غلام کے لئے ذہنیت کے ساتھ اس سچ پر سے پردہ اٹھا دیتے ہیں کہ دو سو لوگوں کو اپنی نمود و نمائش کے لئے روز کھانا کھلانے والے شخص کی نوکرانی کس قدر مفلسی اور تنگدستی کا شکار ہے جو اس کے اس عمل کا سبب ہے ۔ اس جرم کی پاداش میں ٹیکا رام کی بہو اسے (ملازمہ) کو بہت مارتی ہے شانتا رام کے منع کرنے پر وہ الٹا اس پر الزام لگا کر جھگڑا کرتی ہے ۔ اس وقت وہ ایک جاہل اور اپنا مفاد دیکھنے والی عورت کا تصور پیش کرتی ہے۔ جو سوجھ بوجھ سے پرے ہے۔ ٹیکا رام چاندی کو گھر سے نکال دیتا ہے۔ یہ سارا ماجرا دیکھ کر چپ رہنے والے ڈپٹی صاحب کی چپّی بھی قانون کے محافظوں کی بے حسی اور ان کی مفاد پرست شخصیت کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ تھوڑی دیر بعد ٹیکا رام پیسے لیکر آتا ہے اور ڈپٹی صاحب ان پیسوں کو لے کر چلے جاتے ہیں کچھ وقفہ بعد منیم کی آمد ہوتی ہے وہ ٹیکا رام کو اطلاع دیتا ہے کہ اس نے ۲۰ ہزار من چاول خرید لئے ہیں ۔ یہ سن کر وہ خوش ہو کر کہتا ہے کہ اناج نہیں سونا ہے کل ان کو بیچنے پر منھ مانگے دام ملیں گے۔ منیم ٹیکا رام کو شہر میں بننے والی کمیٹیوں کے بارے میں بتاتا ہے جو اناج جمع کرنے اور ان کو سستے داموں پر بیچنے کے لئے بنائی جا رہی ہیں اور اس بات پر ساری سیاسی پارٹیاں

چاہے وہ کانگریسی ہوں یا مسلم لیگ کمیونسٹ ہوں یا مہا سبھائی سب ایک ہو گئے ہیں وہ یہ بھی خبر دیتا ہے کہ کالج کے لڑکے اور لڑکیاں اکٹھے ہو کر کلکٹر صاحب کے گھر گئے تھے ان میں ان کی بیٹی شانتی بھی شامل ہے۔ اسی بیچ دو طالب علم داخل ہوتے ہیں ان کے ہاتھوں میں جھولیاں اور جھنڈے ہیں وہ اپنے آنے کا مقصد بتاتے ہیں کہ وہ یہاں اناج اکٹھا کرنے آئے ہیں جسے سن کر ٹیکا رام مختلف بہانے بنا کر جھوٹ بولتا ہے کہ اس کے پاس اناج کا ذخیرہ نہیں ہے ٹھیک اسی وقت شانتی آ کر اس کے راز کھول دیتی ہے اور باپ پر ان لوگوں کو اناج دینے کے لئے دباؤ بناتی ہے۔ ٹیکا رام انکار کر دیتا ہے کچھ ہی دیر بعد ان لڑکوں کے کچھ اور ساتھی آ جاتے ہیں اور زبردستی اناج نکلوا کر سرکاری ریٹ پر بیچ دیتے ہیں۔ اس کام میں شانتی ان کی مدد کرتی ہے اس کے ساتھ ہی ڈرامے کا اختتام ہو جاتا ہے۔

ڈرامے میں قحط بنگال کے اس باب پر روشنی ڈالی ہے اور اس وقت کی منظرکشی کی ہے جب لاکھوں لوگوں نے بھوک سے دم توڑ دیا تھا۔ جس کا سبب سرکاری افسروں کی رشوت خوری، بنیے اور ساہوکار تھے۔ ٹیکا رام کا کردار ایسے بے حس افراد کا کردار ہے جن کیلئے ہزاروں لوگوں کی موت کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ ڈپٹی صاحب کا کردار سرکاری افسروں کی پول کھولتا ہے کہ کس طرح وہ قرض کے نام پر رشوت لیتے ہیں جو ان کی بے ایمانی کو ظاہر کرتا ہے۔ شانتی کا کردار بہادر اور مضبوط ہے اس کے باغیانہ خیالات دراصل سردار صاحب کی وہ سوچ ہے جو ظلم اور بے ایمانی کے خلاف عورتوں میں دیکھنا چاہتے تھے وہ اس نسل کی نمائندگی کرتی ہے جو کسانوں اور مزدوروں کے لئے نہ صرف ہمدردی کا جذبہ رکھتی ہے بلکہ ان پر ہونے والے ظلم اور ان کی مدد کے لئے اپنے والد سے بھی بغاوت کر دیتی ہے۔ کیونکہ اس کی نظر میں ظلم کرنے والا ظالم ہے۔ ڈرامے کے دوسرے نسوانی کردار حرکت و عمل سے عاری ہیں۔ دیگر کرداروں کے ذریعہ اس عہد کی لوگوں کے خیالات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

اس ڈرامے کا مقصد عوام میں قومی اور سیاسی شعور کو بیدار کرنے کے ساتھ غیر انسانی افعال کے

خلاف آواز اٹھانا تھا۔ یہاں سردار جعفری کا ترقی پسند شعور پوری طرح بیدار دیکھائی دیتا ہے۔ڈرامے میں تاریخ مقصداور پیغام ہے۔ پورا ڈراما ایک ہی منظر پر مشتمل ہے یعنی یک بابی ڈراما ہے۔ناظرین کی دلچسپی آخرتک برقرار رہتی ہے۔زبان کے اعتبار سے بھی یہ بہترین ڈراما ہے۔فنی تکنیک کو بھی پوری طرح برتنے کی کوشش کی گئی ہیں۔کچھ چیزیں بے مقصد ہی لے لی گئی ہیں۔بہر حال یہ اپنے دور کے اچھے ڈراموں میں شمار ہوتا ہے اور آج کے دور میں جب رشوت خوری، چوری اور قانونی ناانصافی کا بازار گرم ہے تو یہ ڈراما آجکے طالب علموں کو متحد ہوکر انکے خلاف آواز اٹھانے کی دعوت دیتا ہے۔

ابراہیم یوسف

ابراہیم یوسف اردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک ایسا اہم نام ہے جس نے تقریباً ۶۰ برسوں تک اردو ڈرامے کی خدمات انجام دی۔ان کی شخصیت اورڈرامے کے بارے میں انجم سلیمانی لکھتے ہیں :

''بدقسمتی سے ابراہیم یوسف خود اتنا حسین نہیں جتنا حسن اسکے ڈراموں میں نظر آتا ہے۔'' ۱۸

انجم سلیمانی کے یہ الفاظ ابراہیم یوسف کے خدوخال کے ساتھ ان کی ڈرامائی خوبیوں پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔انھوں نے اپنا سب سے پہلا ڈراما ''گورکن'' کے عنوان سے تحریر کیا جو۱۹۴۴ء میں نیرنگ خیال لاہور سے شائع ہوا۔ڈرامے کے علاوہ ایک افسانہ''فاختہ'' لکھا۔افسانے کی پزیرائی ہوئی اورانعام بھی ملالیکن کچھ لوگوں نے شدید مخالفت کی جس کے سبب وہ ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور'' آبلے اورمنزلیں'' نام سے ۱۹۵۷ء میں ناول تحریر کیا لیکن وہ شہرت حاصل نہ ہوئی جوانھیں افسانہ فاختہ کے بعد ملی تھی چنانچہ وہ ان اصناف ادب سے الگ ہوکر فن ڈراما کی طرف متوجہ ہوگئے۔جومضامین میں بھی تحریر کئے وہ بھی ڈرامے کی تحقیق وتنقید سے تعلق رکھتے ہیں۔ابراہیم یوسف نے تقریباً ۱۳۰ ڈرامے لکھے ہیں جومختلف رسالوں مثلاً افکار، بھوپال، پگڈنڈی، امرتسر اورآج کل دہلی وغیرہ میں شائع ہوتے رہے ہیں۔

ان کے ڈرامائی مجموعہ میں سوکھے درخت (۱۹۵۲ء)،طنزیہ ڈرامے (۱۹۷۴ء)،دھوئیں کے آنچل (۱۹۷۶ء)، پانچ چھڈرامے (۱۹۷۸ء) اداس موڑ (۱۹۸۳ء) ،الجھاوے(۱۹۹۰ء) شامل ہیں۔ابراہیم یوسف نے ان ڈراموں میں سماجی معاشرتی مسائل کے علاوہ نفسیاتی ،تو ہم پرستی ،جنسی بے راہ روی اور جنگ وفساد جیسے موضوعات پیش کرتے ہوئے اس ڈراموں کومسائل حیات سے قریب ترکر دیا ہے۔

جمہور کے ابلیس

ابراہیم یوسف کا ڈراما ’جمہور کے ابلیس‘ موجودہ سماج اور ماحول کی بہترین عکاسی کرتا ہے یہ ڈراما رسالہ ’شاعر‘ کے نومبر ۱۹۶۱ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ بعد میں یہ ان کے مجموعہ ’طنزیہ ڈرامے‘ (۱۹۷۴ء) میں بھی شائع ہوا۔

اس ڈرامے میں پانچ کردار ہیں موہن ایک دھوکے باز وکیل ہے مزاجاً پھول پھول منڈرانے والے بھنورے کی صفت رکھتا ہے۔ ہمیشہ دوسروں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانے کی فراق میں لگا رہتا ہے۔ ریٹا ایک آوارہ مزاج لڑکی ہے جبکہ اس کا بھائی مزاجاً اس سے منفرد ہے وہ روز نامی لڑکی سے محبت کرتا ہے جو انتہائی حسین و جمیل ہے ۔شرت ایک عزت دار شہری ہے ان کرداروں کے علاوہ خوشی ،اشفاق اور فلپ جیسے ضمنی کردار بھی ہیں۔

ڈرامے کی ابتدا موہن کے مکان کے آفس سے ہوتی ہے جس کی آرائش ایک وکیل کے دفتر کا نقشہ پیش کرتی ہے آفس کا ایک دروازہ گھر کے اندرون میں کھلتا ہے جس سے موہن کے گھر کے برآمدے کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ جہاں موہن صوفے پر نیم دراز اخبار پڑھنے میں مصروف ہے اسی وقت جان مکان میں داخل ہوتا ہے دونوں میں گفتگو شروع ہو جاتی ہے بات چیت جان کی ملازمت سے متعلق ہے جس کے لئے آج کل جان پریشان ہے۔ موہن جان کی مجبوری سے اچھی طرح واقف ہے چنانچہ وہ اس موقع کا فائدہ اٹھانا چاہتا ہے اس سلسلے میں جان اور موہن کے درمیان جو مکالمے ادا ہوئے ہیں وہ موہن کی چال بازیوں اور مفاد پرست فطرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

’’موہن : بھی کس منسٹر کی یہ ہمت ہوسکتی ہے کہ وہ ان کی سفارش رد
کر دے فوراً وعدہ کر لیا ہے کہ تمہارے لئے کسی اچھی نوکری کا

بندوبست کر دیا جائے گا۔

جان : شکریہ مسٹر موہن ۔ بڑی مہربانی آپ کی ۔

موہن : اسمیں مہربانی اور شکریہ کی کونسی بات ہے۔آج کل مس روز کس حال میں ہیں ۔

جان : میری کئی روز سے ملاقات نہیں ہوئی اچھی ہی ہوں گی ۔

موہن : (مسکرا کر) کیسے آدمی ہو اسکو اس قدر چاہتے ہو پھر بھی ملاقات نہیں کرتے ۔

جان : مسٹر موہن ! جب انسان پریشان ہوتا ہے تو (مسکرا کر) عشق بھی رفو چکر ہو جاتا ہے۔

موہن : پریشانیوں کا اس سے کیا تعلق (مسکرا کر) اگر مس روز چند لمحے میرے ساتھ گزار دیں تو میں زندگی بھر کی پریشانیوں کو بھول سکتا ہوں ۔(جان نظریں اٹھا کر موہن کو دیکھتا ہے) برا نہ ماننا جان (مسکرا کر) اچھی چیز ہر شخص ہی چاہتا ہے۔

جان : لیکن مسٹر موہن میں اس سے بہت محبت کرتا ہوں اب تو بہت جلدی شادی کرنے والا ہوں بس نوکری ملنے کی دیر ہے ۔

موہن : مبارک ہو۔مگر جان میری محبت بھی اس کے لئے بے پناہ ہے۔

جان : مسٹر موہن ۔

موہن : (بات کاٹ کر مسکراتے ہوئے) کیا ایسا نہیں ہوسکتا کہ

شادی تم کرو اور محبت میں ۔

جان : اس سے زیادہ واہیات خیال اور کچھ نہیں ہوسکتا۔

موہن : خیال کو تم واہیات کہہ لو مگر اس کا روباری دنیا میں ہر

واہیات چیز حقیقت ہے۔'' ۱۹

موہن کا کردار سماج کے ایسے شریف لوگوں سے پردہ اٹھاتا ہے جو شرافت کی آڑ میں ایک چال باز اور گندا ذہن رکھتے ہیں اپنے پیشے کو بھی بدنام کرتے ہیں ۔موہن کی بات سنتے ہی دونوں میں بحث ہونے لگتی ہے اور جان وہاں سے اٹھ کر جانے لگتا ہے اسی بیچ مسٹر شرت وہاں تشریف لاتے ہیں جن کا شمار محلے کے عزت دار لوگوں میں ہوتا ہے وہ جان کو نفرت بھری نگاہوں سے دیکھتے ہوئے موہن سے منسٹر جوشی کے متعلق پوچھتے ہیں اور روز واس کے بھائی فلپ کی بدقماشیوں کی شکایت کرتے ہیں وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ روز کے گھرانے کو محلے سے نکال دیا جائے کیونکہ اس لا غلط اثرات ان کے گھروں پر پڑ رہا ہے ۔موہن اپنی مکار فطرت کے سبب اس مسئلے سے خود کو الگ کر لیتا ہے اور شرت کو چڑھا کر اپنی مدد کا وعدہ دے کر واپس بھیج دیتا ہے ۔شرت کے جانے کے بعد ریٹا آتی ہے اور موہن کو بتاتی ہے کہ وہ اس کے ناجائز بچے کی ماں بننے والی ہے اور اگر اس نے شادی نہیں کی تو وہ خودکشی کر لے گی ۔موہن اسے اپنی باتوں میں الجھا کر شیشے میں اتار لیتا ہے ریٹا سے کہتا ہے کہ اگر وہ اس سے شادی کرے گا تو منسٹر جوشی کی بدنامی ہوگی چنانچہ وہ اس بات کا الزام فلپ پر لگا دے اگر اسے کوئی قانونی مدد درکار ہوئی تو وہ پوری کوشش کرے گا اور فلپ کو کچھ پیسے دے کر اس کی شادی کرا دے گا۔اس طرح بعد میں بھی ان دونوں کا رشتہ برقرار رہے گا۔ان دونوں کی بات چیت ہو رہی ہے کہ روز موہن کے گھر آتی دکھائی دیتی ہے ۔روز کو دیکھ کر موہن چھپ جاتا ہے روز کے آتے ہی روز اور ریٹا کے بیچ تلخ گفتگو ہونے لگتی ہے ۔ریٹا روز پر بدقماشی کا الزام لگاتی ہے جس کے جواب میں روز کہتی ہے :

روز:۔اگر نو جوان میرے جسم کو ہی چاہتے ہیں تو مجھے اس پر
کیا اعتراض ہوسکتا ہے ان کی چاہت غیر فطری ہے۔'' ۲۰

یہ مکالمہ روز کی شخصیت کو ظاہر کرتے ہیں کہ اس کے یہاں جنسی بے راہ روئی بری بات نہیں۔وہ مزید ریٹا سے کہتی ہے:

''روز:۔(خود اعتمادی کی مسکراہٹ سے طنزیہ) ہاں اگر
کوئی میرے جسم کو خلوص سے چاہے (نفرت سے) تم خلوص اور
ہوس میں فرق نہیں کرسکتی۔'' ۲۱

روز کا ماننا ہے کہ اگر عورت پر وقار انداز میں نیچے گرتی ہے تو یہ اس ک کامیابی ہے چاہے اسے اس ے لئے اسے اپنا جسم بھی پیش کرنا پڑے۔تبھی موہن اندر داخل ہوتا ہے تو تو روز اس سے کہتی ہے کہ وہ محلے کے عزت دار لوگوں (اشفاق ،ثرت) پر ہتک عزت کا دعویٰ کرنا چاہتی ہے جس کے لئے اسے موہن سے قانونی مدد چاہئے۔موہن یہاں بھی مسٹر جوشی کا حولہ دے کر اپنی معزوری ظاہر کرتا ہے اور روز کو ایسا کرنے کے لئے منع کر دیتا ہے۔باتوں ہی باتوں میں وہ روز کی خوبصورتی اور اس کے خدوخال کی تعریف کرتے ہوئے اس کی شادی کی پیشکش کرتا ہے۔روز یہ بات جانتی ہے کہ موہن نہ صرف بدکار ہے بلکہ ریٹا کے پیٹ میں جو بچہ ہے وہ اسی کا ہے چنانچہ وہ موہن کو کورا جواب دے کر یہ کہہ کر چلی جاتی ہے کہ وہ کسی دوسرے وکیل کی خدمات حاصل کرلے گی۔اس کے ساتھ ہی ڈرامے کا کلائمکس ہو جاتا ہے۔

ڈرامے کے ذریعہ ابراہیم یوسف نے موہن جیسی ذہنیت رکھنے والے لوگوں کو طنز کا نشانہ بنایا ہے جو اپنی سازشوں سے معصوم لوگوں کی زندگیوں سے کھلواڑ کرتے ہیں۔اس ڈرامے کے سبھی کردار اپنی انفرادیت کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں چاہے وہ اس کی اچھائی سے منسوب ہوں کا برائی سے۔دھوکہ دھڑی۔مفاد پرستی ،جنسی بے واہ روی اور سیاسی داؤ پیچ سماج میں پھیلی ان برائیون کو دکھاتے

ہوئے ڈراما نگار نے قاری وسامعین کے ذہن میں ایک سوال قائم کرتے ہوئے ان کو جھنجھوڑنے کی کوشش کی ہے۔خاص کر ڈرامے کے اختتام پر ابراہیم یوسف نے ایک بڑا سوال قائم کر دیا ہے کہ اس طرح کے حالات سماج میں جاری وساری رہیں گے یا ان کا سلسلہ کہیں رکے گا۔کیا ہر عورت کو موہن جیسے کرداروں سے اپنی عصمت کا سودا کرنا پڑے گا؟ کرداروں کے نفسیاتی پہلوؤں کو بھی عموہ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔زبان بھی سادہ وسلیس ہے حالانکہ ڈرامے میں کشمکش کے عنصر کی کمی کھلتی ہے لیکن جس مسئلہ کو موضوع بنایا گیا ہے اس میں ڈراما نگار کامیاب ہے۔

محمد حسن

مشہور نقاد محمد حسن کی شخصیت صفات کی حامل ہے وہ محقق ،تخلیق کار ،مفکر،صحافی ،افسانہ نگار اور ڈراما نگار بھی ہیں ۔لیکن ان کی حیثیت بطور نقاد اور ڈراما نگار زیادہ اہم ہے۔محمد حسن کے ڈرامے تخلیق کرنے کے ساتھ اردو ڈرامے کی تنقید کو نئی جہت بھی عطا کی ۔

محمد حسن کی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نویسی سے ہوا۔انھوں نے اپنا پہلا ڈراما 'وا فند' لکھا۔ دھیرے دھیرے ان کی دلچسپی افسانہ نگاری کی طرف کم اور ریڈیو فیچر ور یڈیو ڈرامے لکھنے کی طرف بڑھنے لگی ۔ یہ ڈرامے آل انڈیا ریڈیو لکھنو سے شایع ہوئے اور اسی سے محمد حسن کی ڈراما نویسی کی ابتداء ہوئی ۔ ان کے ریڈیو ڈرامے کا پہلا مجموعہ ''پیسہ اور پر چھائی'' کے عنوان سے ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا۔اس میں نو ڈرامے ''پیسہ اور پر چھائیں'' سرخ پردے،سونے کی زنجیریں،نظیرا کبرآبادی،نقش فریادی،اکبراعظم، انسپکٹر جنرل،حکم کی بیگم،معمار اعظم ،شامل ہیں ۔۱۹۶۱ء میں ''میرے اسٹیج ڈرامے'' منظر عام پر آیا جس میں ریہرسل،محل سرا،میر تقی میر، پھٹ پاتھ،شہزادے،موم کے بت،اور گوشئہ عافیت ڈرامے موجود ہیں ۔غالب کی زندگی پر مبنی طویل ڈراما ''کہرے کا چاند'' ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا۔اس ڈرامے میں غالب کی زندگی کے پہلویوں کے ساتھ آگرہ اور دہلی کی ثقافتی زندگی کو بھی پیش کیا گیا ہے۔''تماشا اور تماشائی'' ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔اس ڈرامے بھی غالب کی دوہری زندگی کو پیش کیا گیا ہے ۔۱۹۷۵ء میں ہی مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے عنوان سے ایک اور مجموعہ منظر عام پر آیا ۔جس میں شکست ،مور پنکھی ،مولسری کے پھول ،سچ کا زہر،دارا شکوہ ،کچلا ہوا پھول،خوابوں کا سوداگر ڈرامے ہیں ۔ یہ ڈرامے تاریخ اور سماجی موضوعات پر مبنی ہے۔''نئے ڈرامے'' کے نام سے محمد حسن نے ایک مجموعہ ترتیب دیا۔ یہ بھی ۱۹۷۵ء میں ہی شائع ہوا جس میں ان کا ایک ڈراما محل سرا شامل ہے یہ ڈراما ان کے دوسرے

مجموعہ میں بھی شامل ہے

محمد حسن کے گزرنے کے بعد ''خون کے دھبے'' نام سے ۲۰۱۱ میں یہ مجموعہ شائع ہوا۔ 'قاتلوں کے درمیاں' ایک اور زندگی ،خون کا دھبہ ،آتش رفتہ کا سراغ ،شیر افگن ،آزاد بر باد اور اردو کی کہانی اس مجموعہ کے ڈرامے ہیں۔ ''قاتلوں کے درمیاں'' میں عالمی سیاست کو پیش کیا ہے تو ''ایک اور زندگی'' میں الیکشن میں استعمال ہوانے والے ہتھ کنڈوں کا پردہ فاش کیا ہے۔ 'خون کا دھبہ'' جنگ آزادی کے پس منظر پر مبنی ہے۔ ''آتش رفتہ کا سراغ'' میں منگول شہنشاہوں کی تاریخ ہے تو ''شیر فگن''، مغل حکومت کی تاریخ سے تعلق رکھتا ہے۔ ''آزاد بر باد'' میں محمد حسن آزاد کی زندگی ڈرامے کا موضوع ہے۔ ''اردو کی کہانی'' ہندوستان کی ہزاروں سال کی ثقافتی تاریخ وتہذیب پر مبنی ڈراما ہے۔

محمد حسن کا شہرت یافتہ ڈراما جس نے ان کی مقبولیت میں مزید اضافہ کیا وہ بہ عنوان 'ضحاک' ۱۹۸۰ء میں منظر عام پر آیا۔ یہ اس وقت کے سیاسی اور سماجی حالات کو پیش کرتا ہے۔ آپ نے 'عمر خیام' کے نام سے ایک منظوم اسٹیج ڈراما بھی تحریر کیا۔ جو ۱۹۸۹ء میں شائع ان کے مجموعہ کلام ''زنجیر نغمہ'' میں شامل ہیں۔

ضحاک

'ضحاک' پروفیسر محمد حسن کا شاہکار ڈراما ہے۔ جوانھوں نے ایمرجنسی کے دوران تحریر کیا گیان چندجین نے اس ڈرامے کو ایمرجنسی کے متعلق احتجاج بتایا ہے۔ جو اندرا گاندھی کے دور میں نافذ کی گئی تھی۔ کسی بھی دور کی تصنیف اپنے عہد کے سماجی نکات سے ضرور متاثر ہوتی ہے یہ ایک فطری عمل ہے چنانچہ 'ضحاک' میں بھی اس وقت کے حالات کی جھلک دکھنا ایک نادانستہ عمل ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ تخلیق عہد کی قید سے بالاتر ہوتی ہے۔ اس لئے یہ کہنا کہ 'ضحاک' صرف ایمرجنسی کے احتجاج کے طور پر لکھا گیا صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ یہ ڈراما مجموعی طور پر جبر، ظلم، واستحصال کے خلاف ہے خواہ یہ دنیا کے کسی بھی حصہ میں اور کسی بھی عہد میں ہو رہا ہو۔

ضحاک کے دیباچے میں محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''ضحاک'' عصری ادب میں ایمرجنسی کے فوراً بعد شائع ہوا۔ احباب نے ڈرامے کی پزیرائی میری ہمت اور حوصلے سے بڑھ کر کی۔ کسی نے اسے جدید اردو ادب میں اضافہ قرار دیا، کسی نے ایمرجنسی پر ہندوستان کا بہترین ڈراما بتایا۔ بعض حضرات نے اس میں تحقیقی دلچسپی بھی لی اور اس کے زمانہ تصنیف، ماخذ، اور اسکے طبع زاد ہونے یا نہ ہونے پر بھی بحثیں چھیڑ دیں۔ ایک بھرا پورا مضمون ابھی اس پر شائع ہو گیا۔ میں سبھی کا ممنون ہوں۔
>
> ڈراما 'ضحاک' ابتدائی چند صفحات کے علاوہ تمام وکمال ایمر جنسی کے ہی زمانے میں لکھا گیا۔ ہوا یوں کہ ایمرجنسی کے دور میں

زبان بندی مکمل تھی۔ ہر صبح اخبار ہاتھ میں لیتے ہوئے شدید ذلت اوراہانت کا احساس ہوتا تھا کہ وہ شروع سے آخر تک سفید جھوٹ سے لبریز ہوتا تھا۔لفظوں کے معنی بدل گئے تھے۔ ہر روز کسی نہ کسی خوشامدی سے سابقہ پڑتا تھا۔غرض کہ ہرلمحہ ایک اذیت تھا۔عصری ادب کا ہرلفظ،سنسر ہورہا تھا،اور زبان پر تالے تھے۔ڈرائنگ روم میں،بس میں،سڑک پرلوگ سانس روکے ہوئے گزر رہے تھے کہ پتا نہیں کون جاسوس ہو،میرا بھی یہی حال تھا۔

اگست ۱۹۷۶ء میں جواہرلال نہرو یونیورسٹی کے طلبا نے مجھ سے اصرار کیا کہ میں اپنا ڈراما انھیں پڑھ کر سناؤں ، میں نے ڈراما ضحاک' لکھنا شروع کر دیا تھا مگر ابھی پورا نہیں کیا تھا۔طلبہ کے مختصر جلسے میں پڑھنے سے پہلے میں نے اپنے کمرے میں اپنے رفیق کار ڈاکٹر صدیق الرحمٰن قدوائی کو اس ڈرامے کا ایک باب سنا کر ان سے مشورہ کیا،انھوں نے رائے دی کہ ایمرجنسی کے حالات میں اس ڈرامے کو عام جلسے میں پڑھنا خطرہ مول لینے کے مترادف ہے۔ جلسہ شروع ہوا تو میں نے اپنی نثری نظمیں سنانے پر اکتفا کیا۔اصرار بڑھنے لگا تو ضحاک کا پہلا سین سنایا جس کے بعد اصرار اور زیادہ بڑھا مگر بہرحال معاملہ وہاں ختم ہوگیا۔

ستمبر ۱۹۷۶ء میں میں نے ''ضحاک''،مکمل کرلیا۔ایمرجنسی اپنے شباب پرتھی ،طلباء کا اصرار بھی بہت تھا۔اب اس اصرار میں

> دوسرے احباب بھی شریک ہو گئے تھے۔چنانچہ میں نے اپنے کمرے میں بہت ہی منتخب احباب کے مختصر مجمع میں پورا ڈراما پڑھ کر سنایا۔احباب نے بہت تعریف وتوصیف کی اور ساتھ ہی ساتھ اس کے نہ چھپ پانے پر دلی رنج وغم کا اظہار بھی کیا بلکہ ایک کرم فرمانے تو مجھے تنہائی میں یہ مشورہ بھی دیا کہ کسی آنے جانے والے کے ذریعہ اسے یا تو براہ انگلستان یا براہ راست پاکستان بھجوادوں تاکہ وہاں مصنف کے کسی فرضی نام سے اسے شائع کر دیا جائے۔بارے یہ ڈراما اسی طرح مکمل پڑا رہا۔'' ۲۲

محمد حسن کے یہ جملے ضحاک کی وجہ سے تصنیف کو ظاہر کر دیتے ہیں۔حسن صاحب مارکسسٹ نظریہ فکر کے حامل تھے چنانچہ یہ باغیانہ تیور اور جرات مندی ہمیں ان کے ڈراموں کے دوسرے کرداروں میں بھی نظر آتی ہے۔ان ڈراموں کے کردار سماجی ناہمواری،طبقاتی کشمکش اور ظلم کے خلاف آواز بلند کرتے دکھائی دیتے ہیں۔''ضحاک''اسکی عمدہ مثال ہے۔

چھ مناظر پر مشتمل ڈراما 'ضحاک' ایک ایسے شہنشاہ کی کہانی ہے جس کے کاندھے پر اُگے ہوئے دو سانپ اس کی زندگی اجیرن کئے ہوئے ہیں۔ان سانپوں کو نجات دلانے میں تمام ساحر، جادوگر، مذہبی اور روحانی پیشوا ناکام ہو چکے ہیں۔تبھی وہاں شیطان ایک بوڑھے کی شکل اختیار کر کے داخل ہوتا ہے اور بادشاہ کو اس پریشانی سے نجات دلانے کا راستہ بتاتا ہے کہ اگر وہ ان سانپوں کو روز دو انسان کا تازہ بھیجہ بطور خوراک کھلائے گا تو اس کی ان سانپوں کے ڈسنے سے ہونے والی اذیت کم ہو جائے گی۔یہ کہہ کر وہ غائب ہو جاتا ہے۔شیطان اپنی چال میں کامیاب ہوتا ہے اور بادشاہ کی تلوار سے دو چوبداروں کا قتل ہو تا ہے۔ان کے بھیجے وہ پیالوں میں رکھ کر ان دونوں سانپوں کے سامنے پیالہ رکھ دیتا ہے۔

بادشاہ کے اس عمل میں وزیراعظم ،فوجی افسر، رقاصہ،شاعر، جج، راہب،سب اس کے مددگار ہیں۔ان سب کے منھ پر تالے لگے ہیں ۔ایمرجنسی کے دوران جس طرح عوام کی زبان بندی کر دی گئی ٹھیک اسی طرح ڈراما 'ضحاک' میں شہنشاہ کی حکومت میں رعایا کا منھ بند کر دیا ہے۔ظلم کی شدت کا اندازہ ضحاک کے ان مکالموں سے بخوبی ہوتا ہے۔مکالمے ملاحظہ ہوں:

''ضحاک : ہم نے جمشید کے ملک کو فتح کیا اور اسے زندہ آروں سے چروا دیا۔ملکی انتظام کے لئے یہ قربانی ضروری تھی ،ہم نے اپنے مخالفوں کے منھ بند کر دیئے کہ ملک نظم وضبط کے بغیر ترقی نہیں کرسکتا،قلم کاروں کے ہاتھ کاٹ دیئے، کہ مادر وطن کو ان کی ضرورت تھی۔ملک کو ایک سرکاری زبان دینے کے خاطر ہم نے دوسری زبانیں بولنے والوں کی زبانیں کھینچوالیں،کافر اور ملحد قبیلوں میں قتل،فرقہ وارانہ فساد کو کرانا پڑا کہ دین کی حفاظت کے لئے ضروری تھا،کم کام کرنے پر زیادہ اجرت مانگنے والے مزدروں اور کاہل کسانوں کو گورکھر کی جال میں زندہ سلوادیا۔دوسروں کو عبرت ہو ، پیداوار کی کمی کو پورا کرنے کے لئے آبادی کا کم کرنا ضروری ہوا تو مردوں کو آختہ کرایا ۔عورتوں کے رحم نکلوا کر پھنکوا دیئے۔'' ۲۳؎

یہ سلسلہ اسی طرح چلتا رہتا لیکن لوہار سے بیٹے فریدوں کے انکار سے اس سلسلے میں شگاف پڑ جاتی ہے۔اس سے بھی بھیجہ حاصل کرنے کے لئے لایا گیا ہے لیکن حقیقت کو سمجھتے ہی فریدوں اس جرم و استحصال کے خلاف آواز اٹھاتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ:

''فریدوں : میں اس طرح مرنا چاہتا ہوں کہ میرے

ہونٹوں پر انکار زندہ رہے۔'' ۲۴؎

فریدوں کے ان جملوں سے محمد حسن کا مارکسی اور احتجاجی نقطہ نظر واضح ہوتا ہے۔فریدوں کے انکار کے پس پردہ ڈراما نگار کے خیالات ہیں وہ اس وقت کے حالات میں دیکھنا چاہتے تھے۔ڈراما صرف ایک شہنشاہ کے ظلم وستم کی داستان نہیں بلکہ محمد حسن نے اس موضوع کو عالمی مسئلے اور اس وقت کے حالات ور جحانات سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔

آخر کار فریدوں زنداں سے فرار ہونے میں کامیاب ہو جاتا ہے عوام کو اس ظلم و جبر کے خلاف احتجاج کے لئے تیار کر کے محل کا پھاٹک توڑ کر اندر داخل ہو جاتا ہے اور سب کے سامنے ضحاک کے کاندھوں پر اگے ہوئے سانپوں کا پردہ فاش کر دیتا ہے۔یہاں ڈرامے کا سسپنس ختم ہو جاتا ہے۔ ضحاک کو قتل کرنے کے لئے فریدوں جیسے ہی آگے بڑھتا ہے تبھی ان دونوں کے بیچ وہی بوڑھا پھر وارد ہو جاتا ہے اور فریدوں سے کہتا ہے کہ ضحاک کی روح کا سودا ہو چکا ہے اور اس کا جسم اس کے کندھوں پر پلے ہوئے ان سانپوں کے لئے ہے۔چنانچہ وہ ضحاک کو نہیں مار سکتا اور نہ ہی ظلم کا خاتمہ کر سکتا ہے کیونکہ ہر زمانہ میں ضحاک کسی نہ کسی شکل میں پیدا ہوتے رہیں گے۔فریدوں اور اس کے ساتھی نئے ضحاک کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں اور اسکے ساتھ ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

فریدوں نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والا کردار ہے اس کے کردار احتجاج کے ذریعہ ڈراما نگار کا مقصد عوام کی چپی کو توڑنے کے ساتھ ان کو بیدار کرنا تھا۔کیونکہ عوام ہی طاقت ہے جو بڑے سے بڑا انقلاب لا سکتا ہے۔فریدوں کے کردار کے سہارے ایسے حکمرانوں کو بے نقاب کرنے کے ساتھ ایک بہتر معاشرے کی تخلیق بھی کرنا چاہتے ہیں۔

اس ڈرامے میں اساطیری کردار بھی موجود ہیں ۔ڈرامے کے زیادہ تر کردار متحرک ہیں کچھ

کردار صرف تھوڑی دیر کے لئے سامنے آتے ہیں لیکن اپنی حرکات وسکنات سے زندگی کی حقیقتوں کو دکھاتے ہوئے اپنا اثر چھوڑ جاتے ہیں ۔ضحاک میں ڈراما نگار نے سادہ برجستہ مکالموں کے ساتھ کہیں کہیں معنویت سے پر الفاظ کا استعمال بھی کیا ہے ۔جن کی گہرائی سامعین کو غور وفکر کرنے پر مجبور کر دیتی ہے ۔مثال کے طور پر نوشابہ کے الفاظ ملاحظہ ہوں:

''نوشابہ : جب تک کسان کی بچی میرے اندر جاگتی رہی
میں انکار کرتی رہی، پھر ایک دن میں نے ملکہ کا تاج پہنا اور اس
کسان بچی کی لاش کو گدھوں نے نوچ نوچ کر کھالیا۔'' ۲۵

نوشابہ کے یہ مکالمے نچلے طبقے کی مجبوریوں کو ظاہر کرتے ہیں ۔مکالمے ڈرامے کی روح ہونے کے ساتھ ہی ڈرامے میں تصادم اور کشمکش کی کیفیت بھی پیدا کرتے ہیں ۔ان کے ذریعہ ڈراما نگار کا مقصد ونظریہ واضح ہوتا ہے ۔اسٹیج کی آرائش واس کے فنی ضابطوں کو حسن صاحب نے اس ڈرامے میں بخوبی برتا ہے ۔''ضحاک'' محمد حسن کی فنکارانہ چابکدستی کا دلکش نمونہ ہے ۔موضوع کے اعتبار سے یہ منفرد ڈراما حسن صاحب کو حساس اور سنجیدہ مفکر کے طور پر پیش کرتا ہے ۔اس ڈرامے میں ان کا سیاسی وسماجی شعور پوری طرح ابھر کر ہمارے سامنے آتا ہے ۔

پروفیسر محمد مجیب

ادب کی دنیا میں پروفیسر محمد مجیب کی شخصیت تعارف کی محتاج نہیں۔ وہ صرف مورخ، افسانہ نگار، ڈراما نگار ہی نہیں ایک اچھے انشاء پرداز بھی تھے۔ انھوں نے تقریباً ۴۷ سال تک جامعہ کی خدمت اور لمبے عرصے تک شیخ الجامعہ کے فرائض بھی انجام دئے۔ انھوں نے نہ صرف اردو ادب بلکہ انگریزی ادب میں بھی بہت ساری کتابیں اور مضامین تحریر کئے ہیں۔

مجیب صاحب کے ڈراموں میں فکر کی گہرائی اور ڈرامائی کشمکش ملتی ہے۔ 'آزمائش'، 'خانہ جنگی' اور 'حبہ خاتون' ان کی تاریخ میں دلچسپی کو ظاہر کرتے ہیں۔ ''آزمائش'' میں انھوں نے ۱۸۵۷ء کے تاریخی واقعہ موضوع بنایا ہے۔ ''خانہ جنگی'' میں شاہجہاں کے بیٹوں کے اقتدار کو قایم کرنے کے لئے شیخ سرمد کی فکر اور صلاحیتوں کو دکھایا ہے۔ 'حبہ خاتون'' ایک ایسے وقت کی داستان ہے جب ملک کے بٹوارہ کے بعد کشمیر پر سیاست غالب تھی۔ وہ دو ملکوں کے درمیان پس رہا تھا۔ حبہ خاتون ایک ایسی جمہوریت اور حقیقت پسند خاتون تھیں جو آزادی کشمیر کے لئے کوشاں تھیں۔ ان کے علاوہ کھیتی، دوسری شام، انجام اور ہیروئین کی تلاش ان کے ایسے ڈرامے ہیں جو سماجی مسائل کو پیش کرتے ہیں۔ 'دوسری شام' میں آرٹسٹ کے حقیقی رنگ کو ظاہر کیا ہے تو ''انجام'' میں مذہب کے ٹھیکیداروں کا پردہ فاش کیا ہے۔ ''ہیروئین کی تلاش'' روشن خیال طبقہ کی تاریکیوں کو اجاگر کرتا ہے۔

کھیتی (تجزیہ)

محمد مجیبؔ کا ڈراما کھیتی ان لوگوں کے چہرے سے نقاب اٹھاتا ہے جوملت اورقوم کے نام پرلوگوں کوگمراہیوں کے دل دل میں لے جاتے ہیں۔ڈراما چارایکٹ پرمشتمل ہے۔ پلاٹ یوں ہے کہ ڈرامے کا کردارعبدالغفورقوم اورملت کی خدمت کے نام پرلوگوں کو بیوقوف بناتا ہےاوران سے پیسے کماتا ہے وہ مذہب کے نام پرقوم کوگمراہ کرنے والے کچھ ملاؤں کو ملاکرایک سازش ترتیب دیتا ہے۔بھگوان مل کے سامنے والے میدان میں جہاں کبھی کبھی ملکر ملازمین نماز ادا کر لیتے ہیں اس کومسجد بتا کرفرقہ وارانہ فساد کروانے کی کوشش کرتا ہےلیکن دلدارحسین ،حسام الدین اورمولوی عبدالرحمٰن جیسےتعلیم یافتہ روشن خیال اورذی شعورلوگ اس چال کو ناکام بنا دیتے ہیں اورعبدالغفوراوراس کی جیسی سوچ رکھنے والے موقع پرستوں کوایسا سبق سکھاتے ہیں کہ آئندہ وہ لوگ مذہب کے نام پرقوم کوگمراہ نہ کرسکیں۔حسام الدین کوش حال تعلیم یافتہ زمیدار ہے وہ اپنی خدمت سے آنے والی نسلوں کے لئے ایک مثال قائم کرتا ہے۔اس کے ذریعہ ادا ہونے والے یہ مکالمے ملاحظہ ہوں:

> ’’خدا نے جس زمین پرتمہیں بسا دیا ہے جس ملک کوتمہارا دیس بنایا ہے،جن لوگوں کے ساتھ تمہیں رکھا ہے اس میں اس کی کوئی مصلحت ہوگی۔اپنی کھیتی کرو ہم وطنوں سے بھائی چارہ کرو، ہمسائگی کا حق ادا کرو،خدا اوررسولؐ نے جو بتایا ہے اس پرعمل کرو خدا کو اپنے بندوں کی تم سے زیادہ فکر ہے تم اپنا فرض ادا کرتے رہو۔ باقی سب اس کے ہاتھ میں رہنے دو۔وہ اپنا کام تم سے بہتر جانتا ہے۔‘‘ ۲۶؎

حسام الدین کے یہ مکالمے لوگوں کو درس دینے کے ساتھ انکو کسی کی اندھی تقلید کرنے کی بجائے اپنے عقل وفہم سے کام لینے کا مشورہ دیتے ہیں ۔ڈرامے کا کردار عبدالغفور کے ذریعہ دراصل ڈراما نگار مذہب کے ان ٹھیکیداروں کر برہنا کرنا چاہتے ہیں جو معصوم عوام کو اپنے مفاد کے لئے استعمال کر کے نہ صرف ان سے پیسہ کماتے ہیں بلکہ ان کو برباد کرنے کا موقع بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے ۔ڈرامے میں مقصد صاف طور سے واضح ہے جس سے یہ ڈراما حقیقت پسندی سے قریب تر ہو گیا۔اس ڈرامے کا پلاٹ متوسط اور نچلے طبقوں کی زندگی سے لیا گیا ہے جہاں مذہب ان کے عقل وشعور سے نہیں بلکہ ان کے جذباتوں سے جڑا ہوا ہے جس کا فائدہ عبدالغفور اور مذہبی رہنما اٹھا کر ان کا استحصال کرتے ہیں ۔حسام الدین اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے وہ ہر بات میں غور وفکر سے سوجھ بوجھ سے کام لیتا ہے۔اس کی دانشمندی کے سبب ہی ایک بڑا حادثہ ٹل جاتا ہے۔ڈرامے کا دوسرا اہم کردار عبدالغفور دراصل سماج کے اس طبقے کی نمائندگی کرتا ہے جس کا مقصد مسلمانوں کے مذہبی جذبات کو بھڑکا کر اپنا الوسیدھا کرنا ہے۔عبدالغفور جیسے کردار ہمارے سماج میں آج بھی چاروں طرف نظر آتے ہیں کیونکہ آج آزادی کے ساٹھ سال گزر جانے کے بعد بھی عبدالغفور جیسے کچھ شر پسند اپنی کوششوں میں کامیاب ہیں ۔وہ عوام میں مختلف فرقے پیدا کر کے ان کے بیچ نفرت کے بیج بونے میں کامیاب ہیں ۔مجیب صاحب نے ان کرداروں کے ذریعہ ہمارے سماج کے سیاسی لیڈروں کی عمدہ تصویر پیش کی ہے۔

زمیندار دلدار حسین اور مولوی عبدالرحمٰن کا کردار بھی مثبت پہلوؤں کو دکھاتا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ اگر مذہب کے نام پر فرقہ وارانہ فساد کرانے والے برے لوگ ہیں تو مولوی عبدالرحمٰن جیسے کچھ اچھے لوگ بھی ہے جو قوم کو گمراہیوں کے اندھیرے سے نکال کر روشنی کی راہیں دکھاتے ہیں ۔

اس ڈرامے میں سماجی مسئلوں کو پیش کر کے اردو ڈراما نگاری کی روایت میں اضافہ کیا ہے۔ان کی فنکارانہ صلاحیت ڈرامے میں بخوبی نظر آتی ہے۔آسان زبان کا استعمال کر کے ڈراما نگار نے اسے

روزمرہ کے لب و لہجہ سے قریب تر کر دیا ہے۔کردار نگاری اور انجام اسٹیج کی فنی تکنیک کو برتنے میں کامیاب ہیں۔وحدتوں سے انحراف کیا گیا ہے لیکن ڈراما اپنے مقصد اور پیغام کو پہنچانے میں کامیاب ہے اور آج کے اس دور میں اس کی عصری معنویت اور بڑھا جاتی ہے ۔اردو ڈرامے کی تاریخ میں محمد مجیب کے اس ڈرامے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

خواجہ احمد عباس

مشہور صحافی و ادیب خواجہ احمد عباس کی شخصیت تعارف کی محتاج نہیں۔خواجہ احمد عباس اپٹا کے بنیاد گزاروں میں سے ایک ہیں۔ انھوں نے نہ صرف خود اپٹا کے لئے ڈرامے لکھے بلکہ اپنے اراکین سردار جعفری، کرشن چندر وغیرہ سے بھی ڈرامے لکھا کر اسٹیج کئے۔ ابتدا میں خواجہ صاحب اسٹیج ڈراموں سے وابستہ رہے بعد میں فلمی دنیا کی طرف مائل ہو گئے۔ ہمہ جہت شخصیت کے حامل خواجہ احمد عباس نے تکنیک واسکرپٹ میں نئے نئے تجربے کئے۔ زبیدہ، یہ امرت ہے، میں کون ہوں؟، ایٹم بم اور اناناس، لال گلاب کی واپسی، رپورٹر، بارہ بج کر پانچ منٹ وغیرہ ان کے ڈرامے ہیں۔

چار ایکٹ پر مبنی ڈراما 'زبیدہ' پہلی بار ۱۹۴۴ میں اسٹیج ہوا۔ یہ سماجی ڈراما ہے جس میں انیسویں صدی میں بین الاقوامی سطح پر ہونے والی جنگوں کے اثرات کو ہندوستان پر دکھایا گیا ہے۔ 'زبیدہ' اس وقت کے ہندوستان کی سماجی صورت حال کا بہترین عکاس ہے۔ ڈرامے کے مرکزی کردار زبیدہ کے ذریعہ سماج کی فرسودہ روایتوں اور سماجی و مذہبی صورت حال کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کی ہیروئن زبیدہ اپنے بچے کی ہیضہ کا انجکشن وقت پر نہ ملنے کے سبب ہونے والی موت سے دلبرداشتہ اور اس دور میں چلنے والی اصلاحی تحریک سے متاثر ہوکر پردہ ترک کے کر معاشرے کی فلاح و بہبود کے لئے سماجی بندشوں کو توڑ کر فلاحی کاموں میں مشغول ہو جاتی ہے۔ ڈرامے کا انجام زبیدہ کی موت کے المیہ پر ہوتا ہے۔

'ایٹم بم اور اناناس' خواجہ احمد عباس کا طنزیہ پیرائے میں لکھا گیا یک بابی ڈراما ہے۔ ایٹم بم کے اثر سے پید ہونے والی صورت حال اور اور اس کی دہشت نا کی کو موضوع بنا کر یہ ڈراما لکھا گیا ہے۔ ڈرامے میں چار کردار ہیں۔ مرکزی کردار لکشمی چندر کے ذریعہ معاشی ناہمواری، طبقاتی کشمکش اور سرمایہ

داروں کی بے حسی کو بھی ڈرامانگار نے دکھایا ہے۔اس وقت ہندوستان میں عالمی بحران کے سبب ملک میں اناج کی کمی سے پیدا ہونے والے مسائل کو دکھایا ہے کہ اس قلت کے سبب جہاں عوام ایک طرف اپنی جان گنوا رہی تھی تو دوسری طرف سرمایہ دار ایسے حالات میں امیر سے امیر تر ہوتے جارہے تھے۔ ڈرامانگار نے اس ڈرامے میں سیاست دانوں کی گندی سیاست کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔جس سے ملک کی عوام ضروری چھوٹی چھوٹی سہولت کے لئے ترس رہی تھی۔فنکار معاشی بدحالی کا شکار ہیں اور حکومتیں دس دس کروڑ خرچ کر کے ایٹم بم بنانے میں مشغول ہیں۔

میں کون ہوں؟ (تجزیہ)

خواجہ احمد عباس نے اپنے ڈرامے 'میں کون ہو؟' میں تقسیم ہند کے بعد پیش آنے والے وجودیت کے مسئلے کو ڈرامے کا موضوع بنایا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک ایسے وجود کی شناخت کا مسئلہ اٹھایا ہے، جو فسادات میں شدید طور پر زخمی ہے۔ بیہوشی کی حالت میں ہندوستان و پاکستان کی سرحد پر اس حالت میں ملتا ہے جس کی ایک ٹانگ ہندوستان میں تھی اور دوسری پاکستان میں۔ اس زخمی شخص کو دہلی کے ایک اسپتال میں لے جایا جاتا ہے جہاں مناسب علاج کے بعد وہ ٹھیک ہو جاتا ہے لیکن اس حادثہ کا سبب ڈاکٹروں کے مطابق اس کے دماغ پر لگنے والی چوٹ کے سبب اس کی یادداشت چلی گئی ہے۔ اس سبب سے نہ تو اسے اپنا نام یاد ہے نہ دھرم۔ اسپتال میں اس کا کوئی رشتہ دار بھی اس کی خبر گیری کرنے نہیں آتا۔ چنانچہ زخم ٹھیک ہو جانے پر اسے اسپتال سے نکال دیا جاتا ہے۔ اس وجہ سے یہ شخص پناہ گزینوں کے لئے بنائے گئے جامع مسجد کے پاس واقع کیمپ میں پہنچتا ہے۔ وہاں کا مہتمم اس سے اس کی شناخت دریافت کرتا ہے کہ آیا وہ مسلم ہے یا ہندو۔ جواب میں یاد نہیں سن کر اسے پناہ دینے سے انکار کر دیتا ہے۔ سڑکوں کی خاک چھانتا یہ شخص پرانی دلی سے نئی دلی پہنچ جاتا ہے۔ جہاں اسے پھر ایک راحت کیمپ نظر آتا ہے وہاں پہنچ وہ اس کے مہتمم سے پناہ دینے کی گزارش کرتا ہے لیکن وہاں بھی وجود کی شناخت کا مسئلہ درپیش آتا ہے چنانچہ اسے واپس کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح مختلف کیمپوں میں اسے پناہ نہیں ملتی، کیونکہ یہ ہندوؤں، مسلمانوں و سکھوں کے لئے تھے۔ ان میں کوئی بھی کیمپ انسانوں کے لئے نہیں تھا۔

بھوک و تکان کی تاب نہ لا کر یہ شخص اس رات ایک سردار کی کوٹھی کے سامنے بیہوش ہو کر گر جاتا ہے۔ ہوش میں آنے پر سردار جی اس کی شناخت نہ پوچھ کر اس کی طبیعت کے بارے میں پوچھتے ہیں۔ صحت مند ہو جانے کے باوجود یہ شخص سردار جی اور ان کے اہل خاندان کے اچھے سلوک کے سبب یہیں

رہائش اختیار کر لیتا ہے۔لیکن ایک دن سردار کے کچھ رشتہ دار راول پنڈی میں مسلمانوں کے ظلم کا شکار ہونے کے سبب یہاں آ کر رہنے لگتے ہیں۔سردار جی سے اس کے متعلق جان کر کچھ بزرگ تو اس سے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں لیکن کچھ اس بات پر شبہ کرتے ہیں کہ کہیں وہ مسلمان تو نہیں۔ چنانچہ ان کی آنکھوں میں مسلمانوں سے انتقام کی چمک دیکھ کر یہ شخص ایک رات کوٹھی سے بھاگ جاتا ہے۔

کئی دن فاقہ اور سڑکوں پر گزارنے کے بعد ایک بار پھر یہ شخص جامع مسجد کی سیڑھیوں پر پہنچ کر لیٹ جاتا ہے جس کے سامنے کے میدان میں ہزاروں مشرقی پنجاب سے بھاگ کر آئے لوگوں نے پناہ لے رکھی تھی۔ کچھ دیر بعد ہی یہ شخص بیہوش ہو جاتا ہے۔ ہوش میں آنے پر وہ اپنے قریب آٹھ سال کے بچے کو کھانا لئے کھڑے دیکھتا ہے، جسے اس کی ماں نے کسی بھوکے کو کھلانے کے لئے دیا تھا۔ بچہ اس شخص کی ناگفتہ حالت دیکھ کر بصد اصرار اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ جہاں اس کے نیک دل حکیم باپ نہ صرف اس کا علاج کرتے ہیں بلکہ اس کو گھر میں پناہ بھی دیتے ہیں۔ایک دن یہی بچہ جب بھوکوں کو کھانا کھلانے جاتا ہے تو راستے میں اسے ہندو قتل کر دیتے ہیں۔ بچہ کی موت اس شخص کے وجود کو پھر کٹہرے میں کھڑا کر دیتی ہے۔ چنانچہ وہ وہاں سے بھی فرار ہو جاتا ہے۔

اس وقت دہلی کی فضا خون آلود ہو رہی تھی۔ چنانچہ امن وسکون کے لئے یہ شخص بمبئ جانے والی گاڑی میں بیٹھ جاتا ہے۔اس کے قریب بیٹھا ہندو نوجوان اس کی شناخت پوچھتا ہے۔ جواب میں وہ اپنی کہانی سنا دیتا ہے جسے سن کر ہندو نوجوان بھی اس کی بڑھی ہوئی داڑھی دیکھ کر شبہ کرتا ہے۔گاڑی چلے کچھ دیر ہی گزری تھی کہ فسادی اسے روک لیتے ہیں اور مسلمانوں کو گھسیٹ گھسیٹ کر قتل کرتے ہیں نوجوان اس شخص کی جان اپنا بھائی کہہ کر بچاتا ہے۔فسادیوں کے جانے کے بعد ٹرین روانہ ہوتی ہے اور بمبئ پہنچتی ہے لیکن یہاں بھی اس کے وجود کی شناخت کا مسئلہ اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا۔

بمبئ میں ہندوؤں کو کرشنا آشرم، سکھوں کو خالصہ کالج اور مسلمانوں کو مسلم لیگ کے دفتر میں پناہ

دی گئی تھی۔اپنا دھرم یاد نہ ہونے کے سبب اس کو یہاں کے راحت کیمپ میں بھی پناہ نہیں ملتی۔ایک دوسرا شخص اس کی ناگفتہ حالت دیکھ کر اسے دماغی ماہرین ڈاکٹر سمانی کے پاس جانے کی صلاح دیتا ہے۔ڈاکٹر سمانی اسے علم تسخیر کے ذریعہ اسے ماضی میں لے جا کر اس کے ماضی کے مختلف واقعات کے ذریعہ اس کے وجود کی شناخت کرانے کی کوشش کرتے ہیں۔لیکن جیسے ہی اس شخص کی یادداشت واپس آنے والی ہوتی ہے ٹھیک اسی وقت ان قریب ہی ہندوؤں اور مسلمانوں کے ذریعہ کئے گئے تمام گناہ یاد آ جاتے ہیں جس کی دہشت ناکیوں کے سبب وہ چیخ کر اٹھ بیٹھتا ہے۔اس لمحے اس شخص کے منہ سے ادا ہونے والے الفاظ ملاحظہ ہوں:

''میں نہیں معلوم کرنا چاہتا میں کون ہوں؟'' ۲۷

ان جملوں کی ادائگی کے ساتھ وہ شخص تیزی سے اٹھ کر ڈاکٹر کو حیران چھوڑ کر وہاں سے چلا جاتا ہے۔بیخودی کا یہ عالم ہے کہ راستے میں وہ فسادیوں کے ذریعہ کئے گئے سوال کو بھی نہیں سنتا اور پہلے ایک مسلمان موالی کے چھرے کا اور دوسری بار ایک ہندو غنڈے کی تیز کھوکھری کا شکار ہو جاتا ہے۔موت کے ان قریب پہنچنے پر اس شخص کی یادداشت واپس آ جاتی ہے کہ وہ ہندو ہے یا مسلمان؟ لیکن اس کی انتقامی سوچ اسے اپنی شناخت ظاہر کرنے سے روک لیتی ہے۔جس کے اظہار کے ساتھ ڈراما اختتام پذیر ہوتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اب جب میں مر رہا ہوں۔تم سب بیکار انتظار کر رہے ہو، میری زبان سے ہرگز نہ نکلے گا کہ میں ہندو ہوں یا مسلمان۔نہ میرے ہندو قاتل کو معلوم ہوگا نہ مسلمان قاتل کو کہ ان میں سے کس نے غلطی سے اپنی ہی قوم کے آدمی کو مار ڈالا۔ان سے یہی میرا انتقام ہے۔ان سے ہی نہیں ان جیسے ہزاروں ہندوؤں، مسلمانوں

اور سکھوں سے جنھوں نے میرے وطن پنجاب کو ملیا میٹ کر ڈالا۔میر بوڑھی مادر وطن کے سفید بالوں میں خون کی مہندی مل دی۔ میں ہندو تھا یا مسلمان ،مسلمان تھا یا ہندو؟ یہ سوال ایک بھوت بن کر ان کے دماغوں پر منڈلاتا رہے گا۔ یہ سوال ان کے دن کا آرام،راتوں کی نیند اڑادے گا۔ یہ سوال ان کو،ان کی اولاد کو،ان کی آنے والی نسلوں کو کبھی چین سے نہ بیٹھنے دے گا۔میرا انتقام بہت خوفناک ہوگا......'' ۲۸

اس ڈرامے کے ذریعہ خواجہ احمد عباس نے مسادات سے متاثر اشخاص کی وجودیت کے مسئلے کو بڑی فنکاری سے اٹھایا ہے کہ پناہ کے لئے پریشان ان مصیبت زدہ لوگوں کے لئے شناخت کتنی اہمیت کی حامل ہے۔ ڈرامے کے نقطۂ عروج پر اس شخص کی ذہنی کشمکش کو ڈراما نگار نے اس منہ سے ادا ہونے والے مکالموں سے جس طرح ادا کرایا ہے وہ بے مثال ہے۔ڈرامے میں آسان زبان و بیان کا استعمال کیا گیا ہے۔خواجہ احمد عباس نے ڈرامے میں فلش بیک تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ایک انتہائی نازک مسئلے کو خواجہ احمد عباس نے جس طرح ڈرامائی جامہ پہنایا ہے، یہ ان کی فنی صلاحیتوں کا اظہار ہے۔ڈرامے میں کشمکش اور تصادم بہت اہمیت رکھتے ہیں اور ڈرامے کو متاثر کن بنانے میں مددگار بھی ، جو اس میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ یہ المیہ تخلیق اپنے عہد کے چنیدہ ڈراموں میں شمار ہوتی ہے۔

عصمت چغتائی

ترقی پسند تحریک اور اس کی روایت میں عصمت چغتائی ایسا اہم نام ہیں جن کے قلم کی انفرادیت نے ان کو ایک الگ پہچان اور مقام دیا۔ انھوں نے ناول، افسانہ، خاکہ نگاری، رپورتاژ کے علاوہ ڈراما نگاری میں بھی اپنے فن کا جادو دکھایا ہے۔ افسانوں کی ہی طرح ڈرامے کے موضوعات بھی انھوں نے متوسط طبقہ کے خاندان اور اس کی آس پاس کی زندگی سے لئے ہیں۔ ان ڈراموں کے مکالمے صاف اور رواں ہوتے ہیں۔ موضوع کے ساتھ عصمت کا رویہ نہایت بے باک ہوتا ہے۔ ان کے یہاں مسائل کا اظہار مختلف زاویہ سے سامنے آتا ہے۔ چاہے وہ عورت کے حقوق کا مسئلہ ہو، یا تقسیم ہند کا یا استحصال زدہ طبقہ کے مسائل۔ ان کی فنکارانہ انفرادیت ہر جگہ نظر آتی ہے۔ انھوں نے اپنی تخلیقات میں جو کچھ بھی پیش کیا یہ ان کی فکر، مطالعہ، مشاہدے اور تجربے کو پیش کرتا ہے۔ ان کا پہلا ڈراما 'فسادی' کے عنوان سے ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا۔ دیگر ڈراموں میں تین اناڑی، دھانی بانکیں، شیطان تصویریں، دلہن کیسی ہے؟ شامت اعمال وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے کچھ افسانوں میں بھی ڈرامائی عنصر ملتے ہیں۔ ان تخلیقات میں انھوں نے جنس اور اس کے مسائل پر کھل کر گفتگو کی جو کہ اس وقت شجر ممنوعہ سمجھی جاتی تھی۔ نہ کہ ہم جنسیت پر بات کرنا یہ ایک مشکل امر تھا۔ لیکن عصمت کی شخصیت کی یہ خوبی رہی ہے کہ انھوں نے زندگی میں ہمیشہ مشکل کاموں کو ہی انجام دیا ہے۔ ان کے ڈرامے طربیہ والمیہ ڈراما نگاری کی اچھی مثال ہیں۔

دھانی بانکیں (تجزیہ)

عصمت چغتائی کا ڈراما ''دھانی بانکیں'' فسادات کے موضوع پر لکھے گئے چنیدہ ڈراموں میں شمار ہوتا ہے۔ یہ ڈراما ۱۹۴۷ء میں منظر عام پر آیا۔ اپٹا نے اس ڈرامے کو ۱۹۴۸ء میں اسٹیج کیا جس نے شہرت کی بلندیوں کو چھولیا۔ ہندو مسلم فسادات پر مبنی اس ڈرامے میں ۱۹۳۱ء سے ۱۹۴۷ء تک کے عہد کو پلاٹ کی طور پر لیا گیا ہے، جس کے واقعات حقائق پر مبنی ہیں۔

ڈرامے کے پہلے منظر کی ابتدا برج نارائن کے مکان سے ہوتی ہے۔ جس کے صحن کی کھڑکی سے حامد علی کے گھر کا کچھ حصہ بھی نظر آتا ہے۔ حامد علی اور برج نارائن میں بہت محبت ہے ان میں اکثر آپس میں نوک جھوک بھی ہوتی رہتی ہے۔ ان دونوں کی بیویاں عائشہ اور روپا بھی آپس میں بہنوں کی طرح مل کر رہتی ہیں۔ دونوں کنبے کی محبت مثالی ہے۔ برج نارائن و حامد علی اپنے اپنے دفتروں کو جانے کے لئے تیار ہیں کہ اچانک منہارن کی آمد ہوتی ہے، جو روپا کو بتاتی ہے کہ وہ آج ''دھانی بانکیں' لے کر آئی ہے جواب میں روپا کہتی ہے۔

روپا: (بغیر چوڑیاں دیکھے) مٹی ڈالو موئی بانکوں پر۔

منہارن: نہ بیٹا سہاگ کی چیز کو ایسا نہیں کہتے۔

یہ دیکھو (پوٹلی سے بانکیں نکالتی ہے)'' ۲۹

اس بیچ برج کی آواز سن کر منہارن چونک جاتی ہے اور اس کے ہاتھ سے چوڑیاں گر کر ٹوٹ جاتی ہیں۔ منہارن برج کو دفتر نہ جانے کی صلاح دیتے ہوئے بتاتی ہے کہ آج صبح ہی صبح تین لوگوں کا قتل کر دیا گیا ہے۔ حامد علی اپنے گھر کی کھڑی سے منہارن کو دیکھ کر اسے مذاق میں ڈیلی بجٹ کا نام دیتا ہے۔ برج اس کی بات سن کر حامد کو یہ بتاتا ہے کہ وہ ان لوگوں کو آج دفتر جانے سے منع کر رہی ہے جبکہ شہر میں تو

سب جان پہچان کے ہیں۔ برج کے ان الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ اسے اپنے قومی بھائیوں پر پورا بھروسا ہے، جبکہ منہارن کو نہیں۔ دونوں دوست اس کی باتوں کو نظر انداز کر کے اپنے اپنے دفتروں کے لئے نکل پڑتے ہیں۔ان دونوں کے جانے کے بعد دو بچے لڑتے ہوئے داخل ہوتے ہیں، جن میں زبان کے ساتھ ساتھ ہاتھ پیر کی جنگ بھی جاری ہے۔ یہ بچے سورج اور خورشید ہیں۔ان کے جھگڑوں کی آوازیں سن کر روپا اور عائشہ آ کر بیچ بچاؤ کرتی ہیں۔روپا اور عائشہ کے بیچ ان دونوں بچوں کے جھگڑے کی وجہ سے ادا ہونے والے مکالمے ملاحظہ ہوں۔

روپا: ارے اسے کیوں مارتی ہو ملیچھ تو یہ ہے۔(مارتی ہے) بول...اور لڑے گا..کیوں؟

عائشہ: نہیں وہ بیچارا چپکا ہے۔ یہ ہے بدذات۔کیوں...لے...لے اور لڑے گا۔آج میں اس کی ہڈی پسلی ایک کر دونگی۔

روپا: ارے چھوڑو..(سورج کو مارنے سے روک کر خورشید کو چھٹاتی ہے)اے دیکھو چھوڑ دو..تمھیں میری قسم عائشہ۔

عائشہ: نہیں ..نہیں یہ روز روز کا جھگڑا فساد مجھے ایک آنکھ نہیں بھاتا۔آج تو بس۔

روپا: (خورشید کو چھڑانا چاہتی ہے تو سورج اس کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے)

(عائشہ روپا کا ایک ہاتھ پکڑ کر خورشید کو دوسرے ہاتھ سے مارنے کی کوشش کرتی ہے وہ چھوٹ جاتا ہے۔)'' [۳۰]

دونوں بچے موقع کا فائدہ اٹھا کر بھاگ کر دور کھڑے ہو جاتے ہیں۔روپا اور عائشہ ایک

دوسرے کو اس طرح پکڑے ہوئے ہیں جیسے لڑائی بچوں میں نہیں بلکہ ان کے درمیان ہو رہی ہو۔ بچے یہ منظر دیکھ کر ہنسنے لگتے ہیں تو یہ دونوں غصہ سے ان کی طرف لپکتی ہیں۔لیکن بچے بھاگ جاتے ہیں۔بچوں کی لڑائی میں ان دونوں عورتوں کی چوڑیاں ٹوٹ جاتی ہیں یہ دیکھ کر منہارن کا اصرار دھانی بانکیں کے لئے اور بڑھ جاتا ہے۔روپا عائشہ سے بھی چوڑیاں پہننے کے لئے کہتی ہے تو عائشہ بتاتی ہے کہ حامد علی اس کے لئے چوڑیاں لائے ہیں چنانچہ وہ انھیں کو پہن لے گی۔روپا عائشہ کا ہاتھ پکڑ کر منہارن کے آگے بڑھا دیتی ہے۔ چوڑیا پہنانے کے دوران منہارن شہر میں فسادات سے متعلق مختلف واقعات کے بارے میں ان دونوں کو بتاتی ہے۔ جسے سن کر روپا خوف سے ہل جاتی ہے اور اس کے سبب اس کی چوڑیاں ٹوٹ جاتی ہیں۔منہارن چوڑی ٹوٹنے کو براشگن بتاتی ہے اور اس کا فرسودہ اعتقاد سچ ثابت ہو جاتا ہے جب اچانک ہی فضا میں وحشت ناک آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں۔ دونوں ہی عورتیں ان چیخوں کو اپنا وہم سمجھتے ہوئے نظر انداز کر دیتی ہیں۔لیکن جیسے ہی ان کی نظریں منہارن کے چہرے پر پڑتی ہیں ان کا شک یقین میں بدل جاتا ہے۔ یہ آوازیں مسلسل بڑھتی جاتی ہیں تبھی ایک لڑکا چیختا ہوا داخل ہوتا ہے۔اس کی آواز سن کر پڑوسن بھی آجاتی ہے لڑکا بتاتا ہے کہ کچہری روڈ پر تین آدمیوں کا قتل کر دیا گیا ہے اور ان میں برج نارائن اور حامد علی بھی شامل ہیں۔ یہ سن کر روپا اور عائشہ ہوش وخرد سے بیگانہ ہو جاتی ہیں۔ ہوش میں آنے پر روپا کی دھانی بانکیں اور عائشہ کی چوڑیاں توڑ دی جاتی ہیں کیونکہ ان دونوں کا سہاگ اجڑ چکا ہے۔

دوسرے منظر کی ابتدا بھی اسی مکان سے ہوتی ہے زمانہ بدل چکا ہے۔دس برس کا عرصہ گزر چکا ہے جس کے اثرات روپا اور عائشہ پر بھی دکھائی دیتے ہیں۔غم نے ان دونوں عورتوں کو وقت سے پہلے ہی جوانی کی حدوں سے نکال کر بڑھاپے میں داخل کر دیا ہے۔دونوں کے بچے بھی بچپن کی حدوددسے نکل کر جوانی میں داخل ہو چکے ہیں۔روپا کے بیٹے سورج کی شادی لکشمی نام کی لڑکی سے ہو گئی ہے۔ سورج وخورشید کے درمیان ویسی ہی محبت اور دوستی ہے جیسے ان دونوں کے والد کے مابین تھی۔سورج

اورخورشید میں نوک جھونک جاری ہے کہ اسی درمیان منہارن 'دھانی بانکیں' لے کر داخل ہوتی ہے۔ دھانی بانکیں کا نام سنتے ہی روپا کا ہاتھ لرز جاتا ہے اور عائشہ کے چہرے پر بھی پاگلوں جیسی وحشت طاری ہو جاتی ہے۔ روپا منہارن کو ٹالتی کہ اچانک بہو آ جاتی ہے اور کہتی ہے۔

''لکشمی: اور یہ بانکیں تو کسی کرم کی نہیں دم بھر میں ٹوٹ جاتی ہیں۔'' ۳۱

بہو کے الفاظ سن کر روپا اور عائشہ پر دہشت طاری ہو جاتی ہے۔ روپا بہو کو ڈانٹتی ہے۔ ان دونوں عورتوں کو دس برس پہلے کا وہ دن یاد آ جاتا ہے جب منہارن دھانی بانکیں لے کر آئی تھی۔ آج پھر منہارن اسپتال کے نکڑ پر ہونے والے تین قتل کا ذکر کر رہی ہے۔ منہارن کی باتیں سن کر پڑوسی عورتیں اس کی تائید کرتی ہیں۔ سورج اور خورشید بھی ان عورتوں کی باتوں پر دھیان نہیں دیتے۔ اسی بیچ لکشمی سورج کے لئے پانی لے کر آتی ہے۔ گلاس میں پانی کی کچھ بوندیں دیکھ کر وہ شرارتاً اسے خورشید پر ڈال کر بھاگ جاتی ہے خورشید اس کی کلائی پکڑ لیتا ہے جس کے سبب لکشمی کی چوڑیاں ٹوٹ جاتی ہیں یہ دیکھ کر منہارن اپنے دس برس پہلے کہے گئے الفاظ دہراتی ہے۔

''منہارن: توبہ ہے... صبیرے صبیرے سہاگن کی چوڑی ٹوٹے یہ کوئی اچھا شگن ہے۔'' ۳۲

منہارن کا یہ جملہ سنتے ہی روپا کو دس برس پہلے کا منظر یاد آ جاتا ہے وہ خوف سے تلملا کر منہارن کو برا بھلا کہتی ہے اور بے ہوش ہو جاتی ہے۔ ہوش میں آنے پر وہ اپنی کہی باتوں پر شرمندہ ہو کر معافی مانگتی ہے۔ اس کے دل میں چھپے اس ڈر کو ظاہر کرتا ہے جو اس کے دل میں کنڈلی مار کر بیٹھ گیا ہے۔ روپا کے سنبھلتے ہی سورج اور خورشید اپنے اپنے کاموں کے لئے نکل پڑتے ہیں۔ منہارن لکشمی سے دوبارہ اصرار کرتی ہے کہ وہ چوڑیاں پہن لے جسے سن کر پڑوسن منہارن سے کہتی ہے۔ جملے ملاحظہ ہوں:

''پڑوسن: ارے منہارن وہ پہناؤ...ربڑ کی چوڑیاں...ربڑ کی چوڑیاں کبھی نہیں ٹوٹتیں۔

منہارن: اری بہنیا سہاگن کی چوڑی کبھی نہیں ٹوٹتی پر جب ٹوٹتی ہے تو لوہے کی بھی ٹوٹ جاوے ہے۔'' ۳۳؎

منہارن کی فلسفیانہ باتیں سن کر روپا عائشہ سے کہتی ہے:

''روپا: آج لڑ کے نہ جاتے تو اچھا تھا۔'' ۳۴؎

ساس کی بات سن کر لکشمی چونکتی ہے تو چوڑی ٹوٹ جاتی ہے۔دوبارا چوڑی ٹوٹنے پر لکشمی پہننے سے انکار کرتی ہے تو منہارن ننگے ہاتھ کو چھوڑ کر جانے کو بدشگونی قرار دیتی ہے چوڑی پہنانے کے درمیان ہی اس وقت ہونے والے فسادات کا پھر ذکر نکلتا ہے۔جس میں ہندو،مسلم عورت،مرد بچے سب اس ظلم کا شکار ہو رہے تھے۔منہارن اور پڑوسی عورتوں کے ذریعہ اس خوفناک واقعات کی منظر کشی کرنے والے مکالمے ملاحظہ ہوں :

''منہارن: چھاتی سے لگے دودھ پیتے بچوں کے کلیجے کاٹ کاٹ کر نالیوں میں ٹھونس دیا۔

لکشمی: وہ (چوڑی ٹوٹتی ہے) ضبط کرنے کو منھ میں دوپٹہ ٹھونستی ہے۔

منہارن: ماؤں کی آنکھوں کے سامنے بچوں کو قتل کر ڈالے۔باپ بھائی کے سامنے لڑکیوں کی عزت لوٹی۔''

''پڑوسن: سنا ہے پھول گلی میں تو چار آدمیوں کو ایک گاڑی سے باندھ کر زندہ جلا دیا۔

پڑوسن: اور سنا ہے دو لاشیں تو صبح سے پڑی تھیں لوگوں نے

کوٹ کوٹ کر قیمیہ بنا دیا تھا۔ایک کا سر تو پتھر سے بارہ دفعہ کچلا۔'' ۳۵؎

''منہارن : (پھر چٹخارہ لے کر) سنا ہے۔ایک عورت

کے پانچوں بچوں کو اس کی چھاتی پر لٹا کر کاٹا ہے۔

لکشمی: ہائے (لرزتی ہے اور اپنا ہاتھ چباتی ہے)

پڑوسن ا: اور وہ جیتی رہی، بچوں کی لاشیں چھاتی سے لگائے

پڑی رہی۔ پاگل ہوگئی ہے کیوں منہارن بوا؟

منہارن: اور کہیں کہ پیٹ والیوں کے پیٹ چیر کر.....

لکشمی: (ہیبت سے آنکھیں پھٹ جاتی ہیں)

پڑوسن ۲: بچے نکال لئے اور برچھیوں میں پرو کر...'' ۳۶؎

ان ظالمانہ واقعات کی روداد سن کر لکشمی دہل جاتی ہے اس کی حالت دیکھ کر روپا منہارن کو جانے کو کہتی ہے۔منہارن کے چلے جانے کے بعد لکشمی وسوسے کا شکار ہو جاتی ہے۔ روپا اور عائشہ اس کی حالت دیکھ کر اسے دلاسا دیتی ہیں۔لکشمی روپا سے سوال کرتی ہے کہ شیطان کا پھیلایا جال کب ختم ہوگا؟ اور بھگوان کب یہ سب روکیں گے؟ جواباً روپا کے ذریعہ ادا ہونے والے مکالمے اس طرح ہیں:

''روپا؛ چنتا نہ کر میری لاڈو! جب ہمارا منا جنم لے گا تو یہ

بھیانک بادل دیش پر سے چھٹ جائیں گے۔'' ۳۷؎

روپا کے الفاظ میں امید کی کرن نظر آتی ہے کہ آنے والا وقت امن وسکون لے کر آئے گا۔ بہو کو سمجھا کر روپا باورچی خانے میں بھیج کر عائشہ سے باتیں کرنے لگتی ہے کہ تبھی عائشہ کو مارو مارو کی آوازیں سنائی دیتی ہیں پھر یہ آواز روپا کو بھی سنائی دیتی ہے۔ دونوں اس کے بارے میں باتیں کرتی ہیں جسے

پاس کھڑی لکشمی سن لیتی ہے اوران دونوں عورتوں سے اس آواز کے بارے میں دریافت کرتی ہے لیکن روپا اور عائشہ اس کو ٹال جاتی ہیں۔تھوڑی دیر گزرنے کے بعد ویسی ہی آواز لکشمی کو بھی سنائی دیتی ہے۔ لیکن وہ اسے اپنا وہم سمجھ کر ٹال جاتی ہے کہ اچانک کنڈی کھٹکھٹانے کی آواز سنائی دیتی ہے جسے سن کر لکشمی چیختی ہوئی دروازے کی جانب دوڑتی ہے اور آنے والے سے وحشت زدہ انداز میں سورج کے بارے میں پوچھتی ہے آنے والا شخص روپا کی حالت دیکھ کر گھبرا جاتا ہے اور مجرمانہ انداز میں یہ اطلاع دیتا ہے کہ کرفیو کی وجہ سے آج رات سورج اور خورشید مرزا جی کے یہاں قیام کریں گے سن کر اطمینان کی سانس لیتی ہے روپا عائشہ کے چہرے پر بھی سکون چھا جاتا ہے۔

تیسرے منظر کی ابتدا میں لکشمی روپا اور عائشہ کو سوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔نیند کی حالت میں بھی روپا کے چہرے پر کرب دکھائی دیتا ہے ایسی ہی کیفیت عائشہ کے چہرے پر بھی طاری ہے کہ اچانک روپا اٹھ کر چیختی کہ اس کے بیٹے کو نہ مارو یہ اس ابھاگی کی اولاد ہے جس نے بڑی محنت ومشقت کر کے اسے پالا ہے تھوڑی دیر بعد عائشہ بھی اٹھ کر چیخنے لگتی ہے اور خورشید کی موت کا بین کرنے لگتی ہے۔ دھیرے دھیرے عائشہ اور روپا کی آواز ڈوب جاتی ہے اور دونوں غافل ہو جاتی ہیں، کچھ وقفہ گزرنے کے بعد مارو مارو کی آواز سنائی دیتی ہے اور لکشمی ہڑبڑا کر اٹھ کھڑی ہوتی ہے وہ اپنے ایک ہاتھ سے دوسرے ہاتھ کی چوڑیوں کو چھپاتے ہوئے بھاگتی ہوئی یہ کہتی ہے کہ میری دھانی بانکیں نہ توڑو یہ میرے سہاگ کی نشانی ہیں۔کچھ لمحہ گزرتے ہی وہ بین کرنے لگتی ہے کہ میرے شوہر کو مار کر میرا سہاگ اجاڑ ڈالا۔ بین کرتے کرتے اچانک وہ خاموش ہو جاتی ہے اور اپنی آنکھیں بند کر لیتی ہے لیکن وہ جب آنکھیں کھولتی ہے تو اس میں استقلال کی کیفیت دکھائی دیتی ہے۔جو اس کے ذریعہ ادا ہونے والے ان مکالموں سے بھی ظاہر ہوتا ہے:

لکشمی: خبردار مجھے ہاتھ نہ لگانا..میں گربھوتی ہوں (غرور

سے تن کر) گربھوتی دیوی ہوتی ہے، دیوی کا اپمان نہ کر۔ اگر تم نے
میرے خون کی ایک بوند بھی دھرتی کے سینے پر ٹپکائی تو سدا کے لئے
بانجھ ہو جائے گی۔ میرا خون پی کر مٹی اناج اگلنا چھوڑ دے گی
۔میرے خون کے دھبے تمہارے ہاتھوں دھوئے نہ چھوٹیں
گے۔ میں نئی دنیا کو جنم دینے والی ہوں! میں نئی آشا کی ماں
ہوں۔ اگر تم نے مجھے مار دیا تو تمہارا ناس ہو جائے گا، دنیا جنم جنم
تک تمہاری صورتوں پر پھٹکار بھیجے گی۔ تمہارا کہیں ٹھکانہ نہ رہے گا
دور ہوجاؤ ......تمہاری تلواریں میرا بال بھی بیکا نہیں کر
سکتیں۔ تمھارے خنجر میری طرف نہیں اٹھ سکتے۔ میں نئی دنیا کو جنم
دوگی۔'' ۳۸

آخری منظر کے یہ مکالمے رمزیاتی اثر سے لبریز ہیں روپا اور عائشہ بہو کے چہرے کی اس غیر معمولی روشنی کو دیکھ کر اپنے ہاتھوں میں لئے ہوئے دیوں کو لے کر آگے بڑھتی ہیں۔ دونوں دیوں کی لو مل کر ایک دم سے ایک نئی روشن لو میں تبدیل ہو جاتی ہے روپا اور عائشہ بہو کو آوازیں دیتی ہیں لکشمی کے منھ سے پرکاش! پرکاش کے کے لفظ نکلتے ہی ڈرامے کا اختتام ہو جاتا ہے۔

دو خاندانوں کی زندگی پر مبنی اس ڈرامے کے حوالے سے ڈراما نگار نے اس عہد کے حالات، اسباب و اثرات کی بڑی جاندار تصور کشی کی ہے جس کا اثر اس ڈرامے کے کرداروں پر بخوبی دکھائی دیتا ہے۔ روپا اور عائشہ کے کردار پر ان کا ماضی حاوی نظر آتا ہے۔ یہ کردار عملی طور پر تو ڈرامے کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ ان کی زندگیوں سے جڑا ماضی کا کربناک واقعہ پلاٹ کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ دھانی بانکیں کو ڈرامے میں مرکزی حیثیت حاصل ہے یعنی ایک بے جان شے پورے پلاٹ کو

واقعات سے جوڑتی ہوئی ڈرامے میں تسلسل برقرار رکھتی ہے۔ڈرامے میں جگہ جگہ فلش بیک تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھئے :

''ارے بہو کہاں ہے کیا دھانی بانکیں لائی ہوں کہ بس'' ۳۹ے

منہارن کے یہ الفاظ سنتے ہی روپا ماضی کی طرف سفر کرنے لگتی ہے۔آخری منظر میں عکسی تکنیکی کا استعمال کر کے عصمت نے پورے منظر کی تصویر آنکھوں کے سامنے کھینچ دی ہے۔نازک موضوع ہونے کے باوجود عصمت جدید تکنیک کا استعمال کرنے میں کامیاب ہیں جو ان کی فنکارانہ صلاحیت کا ثبوت ہے۔ڈرامے میں کچھ ضمنی کردار بھی موجود ہیں جیسے مثال کے طور پر پڑوسی عورتوں کے کردار۔روپا، عائشہ، منہارن، سورج، خورشید، لکشمی، ان تمام کرداروں کو ان کی شخصیت کی مناسبت سے زبان دی گئی ہے۔یہ کردار مثبت پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ان کرداروں کے ذریعہ عصمت نے بھائی چارے کی عمدہ مثال بھی پیش کی ہے۔ترقی پسند ادیبوں کی یہ خوبی ہے کہ وہ اندھیرے میں بھی روشنی کی کرن تلاش کر لیتے ہیں۔عصمت نے بھی پرکاش کی صورت میں ایک امید کی کرن دکھا کر لوگوں کو مایوسی کے اندھیرے سے نکال کر آنے والے اچھے وقت کی امید دلا دی ہے۔

چوڑیاں ہندوستانی تہذیب میں سہاگ کی علامت سمجھی جاتی ہیں۔اس علامت کو عصمت نے زندگی کے حادثات سے بخوبی جوڑ دیا ہے۔اپنی فنی وفکری خوبیوں کے سبب عصمت کا یہ شہرت یافتہ ڈراما آج بھی فسادات کے موضوع پر لکھے گئے ڈراموں میں ایک الگ مقام رکھتا ہے۔

حبیب تنویر

اردو ادب کے قارئین کے لئے حبیب تنویر کا نام اجنبی نہیں ہے۔ جدید ہندوستانی تھیٹر سے وابستہ حبیب نے ڈرامے کی دنیا میں بہت شہرت حاصل کی۔ اپنی ابتدائی تعلیم رائے پور سے حاصل کرنے کے بعد ناگپور کے سورس کالج سے گریجویشن اور اعلی گڑھ سے پوسٹ گریجویشن کی تعلیم حاصل کی۔ انھوں نے علی گڑھ سے ہی اپنی ادبی زندگی کی ابتدا بطور شاعر کی۔ اور تنویر تخلص اختیار کیا۔ اس وقت ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی چنانچہ ان کی شاعری پر اس کے اثرات صاف طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ ۱۹۴۵ء میں بطور پروڈیوسر آکاش وانی میں ملازمت اختیار کی۔ معاون ایڈیٹر کے طور پر رسالہ 'فلم انڈیا' میں کام کیا۔ بعد میں انگریزی جریدہ Textile Journal اور رسالہ Box Office میں بھی بطور ایڈیٹر کام کیا۔

اداکاری کے شوق نے ہی حبیب تنویر کو بمبئی کی راہ دکھائی۔ چنانچہ ان کی کوشش رنگ لائی اور انھوں نے بابوراؤ کی فینس پکچرز کے لئے ایڈورٹائزنگ شارٹس بنائے۔ فیچر فلموں میں اداکاری بھی کی، نغمے اور مکالمے بھی لکھے۔ اپٹا سے بھی وابستہ رہے اور اس کی سربراہی بھی کی۔ لیکن جلد ہی ڈرامے سے لگاؤ ہونے کے سبب وہ بمبئی چھوڑ کر دہلی چلے آئے۔ اردو ڈراموں کے متعلق حبیب تنویر لکھتے ہیں۔

> ''میں نے سوچا میری زبان اردو ہے اور اس لئے بھی میں
> دہلی چلا آیا۔ یہیں میں نے شطرنج کے مہرے کو خالص لکھنوی اردو
> میں لکھا اور تب میں اپنا پہلا کامیاب ناٹک لکھا اور اسٹیج کیا۔'' ۴۰؎

۱۹۵۴ء میں حبیب تنویر ''رائل اکیڈمی آف ڈرامیٹک آرٹس' لندن میں دوسال کی ٹریننگ کے لئے گئے لیکن ایک سال کے بعد ہی انھوں نے وہاں سے نکل کر برسٹل اولڈوک تھیٹر اسکول میں داخلہ لیکر

ڈائرکشن اور پروڈکشن کی تعلیم حاصل کی۔ ہندوستان آنے پر قدسیہ زیدی کے ہندوستان تھیٹر سے وابستہ ہوگئے اور سنسکرت ڈراما ''مرچکٹم'' کو 'مٹی کی گاڑی' کے عنوان سے پیش کیا۔ بعد میں قدسیہ زیدی سے اختلاف کی بنا پر ''نیا تھیٹر'' نام سے خود کا تھیٹر قائم کیا اور پہلا ڈراما ''سات پیسے'' اسٹیج کیا۔ ڈراما نگاری کے اس طویل سفر میں حبیب تنویر نے تقریباً ۷۲ یا اس سے زائد ڈرامے اسٹیج کئے ہیں۔ ان کے مشہور ڈراموں میں آگرہ بازار(۱۹۵۴) ،شطرنج کے مہرے(۱۹۵۴ء) ،لالہ شہرت رائے (۱۹۵۴ء)،مٹی کی گاڑی (۱۹۵۸ء)،تمبا کو کے نقصانات (۱۹۵۹ء)،میرے بعد (۱۹۶۸ء)،گاؤں کا نام سسرال مور نام داماد(۱۹۷۳ء) ، چرن داس چور(۱۹۷۵ء)،اترام چرتر(۱۹۷۷ء)،بی اور کلارن (۱۹۷۸ء)، شاجاپور کی شانتی بائی (۱۹۷۹ء)، ہرما کی امر کہانی (۱۹۸۵ء)،جس نے لاہور نہیں دیکھا (۱۹۹۰ء)، پونگا پنڈت (۱۹۹۲ء)، بسنت رتو کا سپنا (۱۹۹۳ء)، سڑک (۱۹۹۴ء)، مدرا راکشس (۱۹۹۶ء)، وینی سمھرا (۲۰۰۱ء)، زہریلی ہوا (۲۰۰۲ء)،وسرجن (۲۰۰۶ء) وغیرہ شامل ہیں۔ حبیب تنویر کے سبھی ڈراموں کو شہرت حاصل ہوئی خواہ وہ طبع زاد ہوں یا ترجمے۔ بطور ہدایت کار کام کیا ہو یا اداکار۔ لیکن تین ڈرامے ان کو ڈراما نویسی کی تاریخ میں ایک الگ پہچان دلاتے ہیں وہ ہیں ۔''مٹی کی گاڑی''، ''چرن داس چور''، اور ''آگرہ بازار''

''آگرہ بازار'' میں حبیب تنویر نے حقیقت پسندانہ مروجہ اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے مغربی و مشرقی روایتوں کی ہم آہنگی سے ایک نئے طرز اسلوب میں ایک نئی تخلیق کو جنم دے کر ہندوستانی ڈراما نگاروں کے سامنے مثال پیش کرتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ روایتی ڈھانچوں سے الگ ہو کر بھی عمدہ تخلیق وجود میں آسکتی ہے۔ ڈراموں میں نئے منظر کے ساتھ عام انسان کی دلچسپیوں کو شاعری میں پیش کیا۔ تمام واقعات کو ایک شور غل سے بھرے بازار میں دیکھایا گیا ہے۔ یہ ڈراما نظیر اکبر آبادی کے عہد کی تہذیب وثقات اور تمدن کا مرقع ہے جس میں شاعری کے ساتھ موسیقی کو بھی اہم جز بنایا گیا ہے۔ مختلف

موضوعات کے ساتھ انسانی زندگی کے تضاد کی تصویریں بھی دکھائی پڑتی ہیں۔

سنسکرت کے کلاسی ناٹک ''مرچھ کٹکم'' کو اردو میں ''مٹی کی گاڑی'' کے عنوان سے ترجمہ کیا۔ اس ڈرامے میں انتظامیہ کے خلاف اشارے کئے گئے ہیں سماج کے نچلے طبقے کے لوگوں مثلاً چور اچکے، جواری شرابی، بدمعاش وغیرہ کو ان ڈراموں کا کردار بنایا گیا ہے۔عوامی زندگی کے مسائل کو لوک فنکاروں کے ذریعہ بخوبی پیش کیا گیا ہے۔

چرن داس چور(تجزیہ)

حبیب تنویر کا ڈراما ''چرن داس چور'' نے اپنی البیلی و دلچسپ اور پر کشش پیشکش سے لوگوں کو تسخیر کر لیا۔اس ڈرامے کی کہانی تصور اور حقیقت کا خوبصورت امتزاج ہے۔ابتدا سے پر لطف اور مزاحیہ فضا قائم رکھنے والا یہ ڈراما انجام سے دس منٹ پہلے ایک نیا موڑ لے لیتا ہے اور رانی کے حکم پر چرن داس چور کو مار دیا جاتا ہے۔اس طرح یہ ڈراما کامیڈی سے ٹریجڈی میں تبدیل ہو کر ڈرامے کو اینٹی کلائمکس سے دو چار کر دیتا ہے۔''چرن داس چور'' کا پلاٹ انتظامیہ کی مخالفت پر مبنی ہے جس میں اس نظام کی تمام برائیوں پر سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔انتظامیہ کی بدعنوانی اور کھوکھلا پن کس طرح سماج کو دیمک کی طرح دھیرے دھیرے چاٹ جاتی ہے اور اچھائیوں کو پنپنے میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔اس ڈرامے کے ذریعہ حبیب تنویر نے شعوری و سماجی بیداری پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

حبیب تنویر نے موضوع کو بڑی فنکارانہ مہارت کے ساتھ ڈرامے میں تبدیل کر کے ایک اہم مسئلے کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔مناسب ناچ گانے اور موسیقی کا استعمال کر کے اسے سٹیج پر ایک شاہکار کی شکل میں پیش کیا۔حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں خود بھی بطور حولدار اداکاری کی ہے اور اپنی کامیڈی سے لوگوں کو متاثر کرنے کے ساتھ ہنسنے پر مجبور بھی کر دیا ہے۔''چرن داس چور'' کی کامیابی کا راز اس کے اداکار ہیں جنھوں نے اپنی محنت سے اس ڈرامے کو حقیقی زندگی سے قریب تر کر دیا ہے۔اس ڈرامے کی ایک خوبی اور ہے کہ انتظامیہ مخالف یہ ناٹک حبیب تنویر نے سرکاری گرانٹ سے کیا تھا۔اس بارے میں حبیب تنویر کا خیال ہے کہ۔

''ناٹک میں جب تک سماجی شعور اور بیداری کی بات نہ ہو

تو ناٹک کرنا بیکار ہے۔'' [۱۴]

حبیب تنویر کا ہمیشہ یہ مقصد رہا ہے کہ ناٹکوں کے ذریعہ عوام کی توجہ ان مسائل کی طرف کرائی جائے اوران میں بیداری پیدا کرنے کی کوشش کی جائے ۔حبیب تنویر کے یہاں ڈراموں کا خمیر روایت سے اٹھا ہے۔حالانکہ وہ جدیدیت سے بھی منکر نہیں ہیں حسن توقع اور بقدر ضرورت ان کے یہاں روایت عوامیت اور جدیدیت نظر آتی ہے۔

اردو ڈرامے کی تاریخ میں حبیب تنویر کو نظر انداز کر کے آگے نہیں بڑھا جا سکتا۔ڈراما نگاروں کی طویل فہرست میں ان کی حیثیت ایک منفرد ڈراما نگار کی ہے جس نے پرانی روایتوں اور اصولوں سے انحراف بھی کیا اور نئے انداز میں ڈرامے تخلیق اور اسٹیج کئے ۔انھوں نے نظیر اور غالب کی شخصیت وشاعری کو پس منظر بنا کر جو ڈرامے اسٹیج کئے وہ ڈراما نویسی کی تاریخ میں لا فانی ہیں یہ ڈرامے حبیب تنویر کو حیات جاوید بخشتے ہیں۔

ان ڈراموں کے علاوہ اور بھی ڈراما نگار ہیں جنھوں نے اردو ڈرامے کی تاریخ میں کارہائے نمایاں انجام دیئے ان میں ایک نام کرتار سنگھ دگل کا ہے۔'دیا بجھ گیا'' انکا مشہور ڈراما ہے جس کا موضوع آزادی کے بعد پاکستان کے حملے سے وادی کشمیر میں پیش آنے والا واقعہ ہے جس میں ہزاروں لوگ موت کا شکار ہوئے بلکہ عورتوں اور بچوں کو بھی ظلم کا نشانہ بنایا گیا۔''شور اور سنگیت'' میں نفسیاتی مسائل کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے کہ کس طرح شور پہلے ایک عورت کی نفسیاتی الجھن کا سبب بنتا ہے اور بعد میں وہی شور سنگیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔''میٹھا پانی'' میں پنجاب کی منظر کشی کی گئی ہے اور ایک ایسی عورت کی کہانی کو موضوع بنایا گیا ہے کہ جو تقسیم ملک کے بعد بھگا دی گئی ہے اور جسے بازیافت کہا جاتا ہے۔ان کا ایک مجموعہ ''اوپر کی منزل'' کے نام سے شائع ہوا جس میں کہانی کیسے بنی ، بے نور پائل میں سوئے نغمے،اوپر کی منزل۔،اپنی اپنی کھڑکی دو مرد اور ایک ماں،امانت ،نار کے دو پتے،اللہ میگھ دے اور جھوٹے ٹکڑے شامل ہیں۔

ساگر سرحدی'' بھی ڈرامے کی دنیا کا مشہور نام ہیں'' خیال کی دستک'' ان کے اسٹیج ڈراموں کا مجموعہ ہے۔اجنبی،احساس کی چبھن،خیال کی دستک، سپنے کی تاریک گلی،ہنگامہ ان کے اچھے ڈراموں میں شمار ہوتے ہیں ،۔''مسیحا''میں ساگر سرحدی نے تقسیم ہند کے دوران ایک اسکول ماسٹر کی بہن کی گمشدگی کو موضوع بنایا ہے۔پس پردہ یہ کہانی ڈراما نگار کی زندگی کا المیہ بھی ہے۔'' بھوکے بھجن نہ ہوئے گوپالا'' میں سماج کے کھوکھلے پن کو دکھایا گیا ہے کہ کس طرح سماج کے ذمہ دار دکھنے والے یہ مفاد پرست رہنما دوہری شخصیت کا مالک ہیں۔اور انسانیت کو دھوکا دے رہے ہیں ۔''مرزا صاحباں میں کشمیر کے مسئلے کو لے کر ہندو پاک کے درمیان ہونے والی جنگ اور اس کے سبب سماجی زندگی پر پڑنے والے اثرات کو دکھایا گیا ہے۔ڈراما اک بنگلہ نیارا'' میں ہاوسنگ سوسائٹی کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

اس سلسلہ کی ایک اہم کڑی ’حبیب الرحمٰن شاہ‘ بھی ہیں ان کا ڈراما بلیدان مقبولیت یافتہ ڈراموں میں سے ایک ہے ۔گاندھی جی کی موت کو ڈرامے کا موضوع بنایا گیا ہے واقعہ یوں ہے کہ بھارت ماتا برہما کے پاس جا کر ملک میں امن قائم کرنے کی درخواست کرتی ہیں برہما ان کو رائے دیتے ہیں کہ انھیں اپنا ایک سیوک قربان کر دینا چاہیئے ۔ چنانچہ بھارت ماتا ملک میں امن وسلامتی کے لئے گاندھی جی کو قربان کر دیتی ہیں ۔

''منجو قمر'' ایک عہد ساز شخصیت کے حامل ہیں انھوں نے'' ہمارا فرض''،نشہ، پینے کے بعد، ہمارا پرچم،اور بولتی لاشیں، وغیرہ ڈرامے لکھے ہیں۔منجو قمر ایسے ڈراما نگار ہیں جو اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کی بنا پر ناظرین کی دلچسپی ڈرامے میں آخر تک برقرار رکھتے ہیں۔'' آفتاب دمشق'' اور ہٹلر کی تمنا'' میں خیر وشر کے درمیان کشمکش کو دکھایا ہے۔''جلتی جوانی'' اور ایک ھما کہ دھیمی آگ'' میں نسوانی کرداروں کے باطنی تصادم کو دکھایا گیا ہے ان کے شہرت یافتہ ڈراموں میں'' بہادر شاہ ظفر'' اور'' مرزا غالب'' خاص ہیں۔ بہادر شاہ ظفر میں اس عہد کی تاریخ وتہذیب کو جس انداز میں پیش کیا ہے وہ ان کے فن کی عمدہ مثال

ہے ۔دوسرا ڈراما غالب صد سالہ برسی کے موقع پر تخلیق کیا۔غالب کی زندگی کے المیہ کے ساتھ ہی اس دور کے شرفاء کی زندگی کے المیہ کو دکھانا بھی ڈراما نگار کا مقصد تھا۔اس ڈرامے میں مزاحیہ انداز استعمال کیا گیا ہے ۔ان کا ایک اور ڈراما ''امیر علی ٹھگ'' بھی بہت مشہور ہوا۔جس میں ایک شریف آدمی کے حالات کو دکھایا گیا ہے کہ کس طرح ٹھگوں کے بیچ میں آکر ٹھگ بن جاتا ہے یہ امیر علی کی زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے ۔''نیل کی ناگن''،'عورت کا دل''،انوکھی بلا''۔''اکیلی''،کچی کلی''،تیز کرن''،ستا جوبن مہنگا ساز وغیرہ ان کے دیگر ڈرامے ہیں۔

قدسیہ زیدی نے سنسکرت اور انگریزی ڈراموں کے ترجمے کیئے 'شکنتلا' اور خلاد کی خالہ ان کے ترجمے ڈراموں میں کافی مقبول ہوئے ۔ان کے علاوہ سرن شرما (انسان) رفعت سروش (عورت)،ظہیر انور (بلیک سنڈے)،انل ٹھکر (خالی خانے) انور عظیم (آوازوں کے قیدی)،اقبال مجید (کتّے)،صفدر ہاشمی (ہلہ بول)،نند کشور آچاریہ (ظل سبحانی) وغیرہ نے بھی اچھے ڈرامے تخلیق کیئے۔

آزادی کے بعد ڈراما نگاروں نے جو بھی ڈرامے لکھے ان سے اردو ڈرامے کو ایک نئی وسعت ملی۔لیکن ساتھ ہی ساتھ طویل ڈرامے کم ہو گئے۔چند ڈراما نگاروں نے اس طرف دھیان دیا۔ایکا ہم بات یہ ہے کہ اردو میں اچھے ڈراموں کی کمی رہی ہے اور آزادی کے بعد تو یہ صورت اور بھی واضح ہو جاتی ہے کہ ایک بڑی وجہ لوگوں کا فلموں کی طرف راغب ہونا بھی تھا۔دوسری اہم بات اسٹیج کی بدحالی یا نہ ہونا تھا۔

آزادی کے بعد ڈرامے کی روایت میں نیا موڑ آیا۔حکومت اسٹیج کی ترقی کے لئے مختلف سہولتیں فراہم کیں ۔۱۹۵۳ء میں سنگیت ناٹک اکاڈمی وجود میں آئی تو دھیرے دھیرے صورت حال تبدیل ہونے لگی اور ڈرامے میں ترقی کے امکانات نظر آنے لگے۔۱۹۳۰ء کے بعد تھیٹر کی جو حالت ہو گئی تھی اسے ترقی پسند تحریک کے سہارا دے کر پھر سے کھڑا کیا۔ڈرامے کو خیالی اور مافوق الفطرت دنیا سے نکالکر اسے انسانی زندگی کی حقیقتوں کا ترجمان بنایا گیا۔زندگی کی تلخ سچائیوں کو پیش کرتے ہوئے اسے حقیقت

سے قریب کیا۔خارجی کے بجائے داخلی پہلوؤں پر زور دیا جانے لگا۔ان تبدیلیوں کے سبب اردو ڈرامے کا ایک نکھرا ہوا وجود سامنے آیا۔جس سے ڈراما کا تنقیدی پہلو بھی بدل گیا۔ڈرامے میں طاری جمود کیفیت بدل گئی اس تبدیلی نے لوگوں میں دلچسپی پیدا کر دی اور اردو ڈرامے کو بھی دیگر اصناف کی طرح مقبولیت حاصل ہونے لگی۔ترقی پسندوں نے یہ بھی محسوس کیا کہ ڈرامے کی افادیت اس کو اسٹیج کرنے میں ہے چنانچہ ان لوگوں نے IPTA کی بنیاد ڈالی جس سے بلراج ساہنی،خواجہ احمد عباس ،کرشن چندر،حبیب تنویر، جیسے لوگ وابستہ رہے

۱۹۴۷ء کے بعد ڈراموں میں عصری مسائل کو جگہ دی جانے لگی۔ترقی پسند تحریک کے زیر اثر بھی جو ڈرامے تخلیق کئے گئے ۔ان میں بھی بہت حد تک عصری مسائل کو ہی پیش کیا گیا۔عبدالماجد دریا بادی'' کا ڈرام زور پشیماں'اور'' پنڈت کیفی'' کا راج دلاری اس کی مثال ہے۔اس کی اور وسیع تصویر ہمیں ڈاکٹر عابد حسین کے'' پردہ غفلت'' میں بھی دکھائی دیتی ہے۔چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ آزادی کے بعد ڈراما طرز فکر کے اعتبار سے ترقی پسند رہا۔آزادی سے پہلے جن لوگوں نے اچھے یا برے ڈرامے تخلیق کئے ان میں پریم چند،سجاد ظہیر،رشید جہاں،احمد علی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں ۔یہ الگ بات ہے کہ آزادی وطن کے بعد اردو ڈرامے کی روایت میں ان لوگوں نے ہی اچھے ڈرامے تحریر کئے جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے تھے۔چنانچہ جن لوگوں نے آزادی کے بعد اپنی نمایاں پہچان بنائی وہ سب ترقی پسند ڈراما نگار تھے۔

آزادی وطن کے بعد حب الوطنی ،قومی یکجہتی،فرقہ واریت،انسان دوستی،طبقاتی کشمکش،جنسی گھٹن،استحصال،نفسیاتی مسائل،قدروں کی شکست وغیرہ موضوعات کو ڈرامے میں جگہ دی گئی۔یہ ڈرامے مسائل زندگی کی گہرائیوں اور اس کی پیچیدگیوں میں ڈوبے ہوئے تھے۔جن میں خواجہ احمد عباس نے 'زبیدہ'،'یہ امرت ہے'،اشک نے'ازلی راستے'،'چرواہے'،'قید حیات'،اختر حسین رائے پوری نے'شکنتلا'

جیسے ناٹک تحریر کئے۔عشرت رحمانی نے 'ایک حمام میں'، 'کالا سورج'، 'نیا سویرا' ڈراما لکھا۔اختر اور ینوی کا 'شہنشاہ'، محمد حسن کا 'ضحاک' اوراطہر پرویز کا 'شرابی' بھی اس سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔

اسٹیج کے بعد فلموں کے دور نے تھیٹر کی جگہ لے لی۔اسٹیج کے زوال کے سبب ڈرامے ریڈیو کے لئے لکھے جانے لگے۔حالانکہ کچھ تھیٹر اب بھی ڈرامے اسٹیج کر رہے تھے۔اسٹیج سے وابستہ ان ڈراما نگاروں نے ڈرامے میں بھی نمایاں ترقی کی۔جن میں کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، بیدی، وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔فلموں کی ابتدا سے ہی ریڈیو ڈراما وجود میں آیا۔جولوگ ریڈیو ڈرامے سے وابستہ ہوئے ان میں کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، علی سردار جعفری، محمد حسن وغیرہ نے خاص طور پر ریڈیائی ڈرامے لکھ کر نمایاں پہچان بنائی۔ان کے علاوہ ریوتی سرن شرما، عمیق حنفی، تلوک چند کوثر، رفعت سروش، ساگر سرحدی وغیرہ بھی قابل ذکر نام ہیں۔

❑❑❑

حواشی

۱	دست صبا۔فیض احمد فیض،	ص۹۸
۲	ڈراما بیکاری: کرشن چندر،	ص۷۹
۳	ڈراما' دروازے کھول دو	ص ۵۷
۴	ڈراما دروازے کھول دو	ص ۶۹
۵	ڈراما، دروازے کھول دو	ص ۷۰
۶	ڈراما'' دروازے کھول دو	ص ۵۸
۷	کلیات راجندر سنگھ بیدی جلد دوم۔مرتب وارث علوی	ص۱۷۳۔۱۷۴
۸	کلیات راجندر سنگھ بیدی جلد دوم۔مرتب وارث علوی	ص
۹	ڈراما چھٹا بیٹا۔اشک	ص ۱۱۹۔۱۲۰
۱۰	چھٹا بیٹا۔اشک	ص ۱۲۵۔۱۲۴
۱۱	چھٹا بیٹا۔اشک	ص ۱۵۴
۱۲	چھٹا بیٹا۔اشک	ص ۱۶۲۔۱۶۳
۱۳	چھٹا بیٹا۔اشک	ص۱۸۱
۱۴	اس منجھدار میں: منٹو	ص ۴۷۹
۱۵	اس منجھدار میں: منٹو	ص،۴۹۳۔۴۹۴
۱۶	سردار جعفری افسانے اور ڈرامے' پیکار'	ص۳۰۷
۱۷	سردار جعفری کے افسانے اور ڈرامے'' پیکار''	ص۳۲۳
۱۸	بحوالہ۔اردو ڈراما اور ابراہیم یوسف	ص۱۷
۱۹	طنزیہ ڈرامے۔ابراہیم یوسف	ص۱۱۶۔۱۱۷
۲۰	''طنزیہ ڈرامے'' ابراہیم یوسف	ص۱۲۸
۲۱	''طنزیہ ڈرامے'' ابراہیم یوسف	ص۱۲۸
۲۲	ڈراما'' ضحاک' دیباچہ	ص ۲
۲۳	ڈراما' ضحاک'	ص۲۸۰۔۲۸۱
۲۴	ڈراما' ضحاک'	ص۲۹۰
۲۵	ڈراما ضحاک	ص۲۹۲

۲۶	پروفیسر محمد مجیب کھیتی	ص ۷۸
۲۷	میں کون ہوں	ص۲۴۶
۲۸	میں کون ہوں؟	ص ۲۴۸۔۲۴۷
۲۹	دھانی بانکیں : عصمت چغتائی	ص۹
۳۰	دھانی بانکیں : عصمت چغتائی	ص ۱۱
۳۱	دھانی بانکیں۔عصمت چغتائی	ص۲۶
۳۲	دھانی بانکیں۔عصمت چغتائی	ص ۳۶
۳۳	دھانی بانکیں۔عصمت چغتائی	ص۳۶
۳۴	دھانی بانکیں۔عصمت چغتائی	ص۳۶
۳۵	دھانی بانکیں۔عصمت چغتائی	ص ۴۰۔۳۹
۳۶	دھانی بانکیں۔عصمت چغتائی	ص۴۴،۴۵
۳۷	دھانی بانکیں۔عصمت چغتائی	ص۵۶
۳۸	دھانی بانکیں،عصمت چغتائی	ص۶۶
۳۹	دھانی بانکیں،عصمت چغتائی	ص۲۶
۴۰	مدھیہ پردیش کلا پریشد کا جریدہ'' کلاوارتا شمارہ۔۱۰۳	ص۱۸
۴۱	تمثیل شمارہ جولائی تاستمبر۔۲۰۰۹ء	ص۴۹

باب پنجم

آزادی وطن کے بعد ہندی کے مشہور ڈراما نگار

لکشمی نارائن لال، ہری کرشن پریمی، موہن راکیش، جگدیش چند ماتھر، شنکر شیش، دھرم ویر بھارتی وغیرہ

کسی بھی عہد میں کوئی بھی تبدیلی اچانک رونما نہیں ہوتی بلکہ اس کے پیچھے مختلف اسباب کارفرما ہوتے ہیں چنانچہ آزادی وطن کے بعد آئی اس تبدیلی کے پس پشت بھی اس عہد کے سماجی، سیاسی، معاشی اوراس وقت کے ناموافق حالات ومسائل تھے۔آزادی وطن کا واقعہ ہندوستان کی تاریخ میں انقلاب لے کرآیا ساتھ ہی تغیرات بھی۔ ہندی ڈراما بھی اس تبدیلی سے نہیں بچ سکا۔اس عہد کے ڈراموں پر تفصیلی گفتگو سے پہلے اس دور کے حالات کوسمجھنا ضروری ہے۔

بیسویں صدی کے وسط تک چلی عالمی جنگ نے ملک کے نقشہ میں اتنی تبدیلی پیدا نہیں کی جتنا انسانوں کے دل ودماغ کومتاثر کیا اور یہ اثر ملک کی سرحدوں کوتوڑتا ہوا عالمگیر نوعیت کا تھا۔جس نے انسانیت کوشرمسار کرتے ہوئے ملکی اخوت کے نعروں کوکھوکھلا ثابت کردیا۔ان حالات میں ملک میں چلی آرہی تحریکوں کونئی سمت ملی۔تقریباً دوسو برس تک برٹش حکومت کی غلامی کے بعد ۱۵/اگست ۱۹۴۷ء کے بعد ملک میں کئی ایسے دل دہلا دینے والے واقعات رونما ہوئے جن کا کسی بھی حساس انسان پر اثر پڑنا لازمی تھا۔سب سے پہلے آزادی وطن کا واقعہ ہی اپنے آپ میں بڑا تاریخی واقعہ تھااس کے ساتھ تقسیم ہند اورفرقہ وارانہ فسادنے برسوں تک ہندوستانی عوام کومتاثر کئے رکھا۔تقسیم نے جہاں پناہ گزینوں کے لئے مشکلیں پیدا کیں تو دوسری طرف نوآبادیاتی وزندگی گزارنے کے لئے وسائل کی کمی جیسے شدید مسئلے بھی منھ کھولے کھڑے تھے۔تقسیم کے بعد ہوئی مارکاٹ،لوٹ،ظلم وتشدد،جنسی استحصال جیسے انسانیت سوز واقعات نے لوگوں کوجھنجھوڑ کررکھ دیا۔آزادی وطن کے بعد جہاں ایک طرف ملک کا دستور بنا سماجی، معاشی وصنعتی ترقی کی راہیں کھلی۔پانچ سالہ منصوبے عائد کئے گئے وہیں دوسری طرف سماجی،معاشی مسئلوں وسیاسی خلفشار نے عوام کوبہت سی پریشانیوں میں الجھا دیا۔ہندوستان کی تقسیم،آزادی وطن،فرقہ وارانہ فسادات،مہاتما گاندھی کاقتل،چین اور پاک کی جنگ، بڑھتی ہوئی آبادی،سیاسی کشمکش اور بڑھتی ہوئی بدعنوانیوں نے آزادی کے بعد ادب کو نئے نئے موضاعات دیے۔

ہندوستانی عوام کو آزادی وطن کے بعد ہونے والی تبدیلی سے بہت سی امیدیں وابستہ تھیں سماج کا ہر طبقہ ترقی وخوشحالی کی امیدوں سے بھرا ہوا تھا۔لیکن آزادی وطن کا سورج جس ماحول میں طلوع ہوا وہ مایوس کن تھا۔تقسیم وطن کا المیہ اور گاندھی جی کے قتل کے ساتھ اخلاقی اقدار کا بھی خاتمہ ہو گیا تھا۔ ۱۹۴۸ء کے بعد جب ۲۶ جنوری ۱۹۵۰ء کو ہندوستانی دستور عائد ہوا اور ملک میں جمہوری نظام کا اعلان کیا گیا تو عوام میں پھر ایک بار خوشحالی کی امید جاگنے لگی۔لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد ماحول میں کوئی خاص اصلاح نظر نہیں آئی۔بھوک،افلاس اور بے روزگاری جیسے مسائل اور تیزی سے بڑھنے لگے۔چین اور پاکستان کے درمیان کی جنگ نے سیاست دانوں کے وعدوں کی سچائیوں کو اجاگر کر دیا۔نہرو و گاندھی کے اقتداری شعور کے غائب ہونے اور سیاسی سطح پر اقتدار حاصل کرنے کی جنگ کے سبب عوام کی قومی، تہذیبی وثقافتی زندگی سے بھی محبت کم ہو گئی۔

انھیں حالات میں ۱۹۶۷ء میں عام انتخابات ہوئے۔جس میں کانگریس کی نظام حکومت کی لوگوں نے نفی کر دی۔کانگریس جب دوبارا اقتدار میں آئی تو ایمرجنسی کی صورت میں ایک نیا چہرا ہندوستانی جمہوریت کے سامنے آیا۔ایمرجنسی کے دوران عوام کے منھ پر تالے لگا دیئے گئے۔میسا کے تحت ہزاروں لوگوں کی گرفتاریاں ہوئیں۔جس کی عوام نے پرزور مخالفت کی چنانچہ ۱۸/جنوری ۱۹۷۷ء کو حالات کے مدنظر اندرا سرکار کا عام انتخاب کرانا پڑا۔جس میں کانگریس کو زبردست شکست کا سامنا کرنا پڑا۔۱۹۸۰ء کے بعد ہندوستانی منظر نامے میں پھر تبدیلی ہوئی۔۱۹۸۶ء میں اندرا گاندھی کا قتل ،صوبہ پنجاب کی دہشت گردی،خودکشی ،فسادات کی سیاست،حکومت کی بڑھتی ہوئی بدعنوانیوں اور سیاست دانوں کی مجرموں کے ساتھ سانٹھ گانٹھ نے عوام کے بھروسے کو توڑ دیا۔

ایسے مشکل بھرے دور میں ادب مسلسل اپنے زمانے میں درپیش مسائل کے لئے آواز اٹھاتا رہا ہے۔ڈرامے نے اسٹیج کی مدد سے اس مقصد کو نئی زندگی دی۔تاریخ و پران سے ماخذ قصوں کو بنیاد بنا کر

ہندی ڈراما اپنے عہد کی حقیقتوں سے روشناس کراتا رہا۔ جدید طرز خیال اور مغربی ڈراموں کے اثرات بھی اس دور کے ڈراموں پر دکھائی دیتے ہیں۔ چنانچہ پچھلی تاریخی روایت میں تاریخی نظریہ فکر میں ایک نیا شعور پنپتا دکھائی دیتا ہے۔ جدید عہد کے ڈراما نگاروں کے لئے تاریخ کی حقیقت و معتبر روپ اہم نہیں اور نہ ہی تاریخ کے ذریعہ ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی عالیشان عظمت کو ظاہر کرنا ہے۔ان ڈراما نگاروں کی نگاہ فکر تاریخی جز کو اپنے خیال کے اظہار کے لئے استعمال کرتی ہے۔ یہاں تاریخ محض ذریعہ ہے۔ جس کا حقیقت سے رشتہ ہونا ضروری نہیں۔ اسلئے اس عہد کے ڈراموں میں تاریخ، پران کے واقعات اور سنے سنائے قصوں کی آمیزش نظر آتی ہے۔ آزادی وطن کے بعد ڈراما نگاروں کی جو نئی نسل ابھر کر سامنے آئی ان کے ڈراموں میں واقعات کی بازگشت دھیمی اور فکر کی آواز تیزی کے ساتھ سنائی دیتی ہے۔ شاید زندگی کے بدلتے اصولوں کے اظہار کے لئے ہی ان نئے ڈراما نگاروں نے ماضی میں پناہ لی اور اپنے عہد کے احساسات کی نئی تاریخ لکھی۔ اس نظریہ سے ہندی ڈراموں کے اس عہد کو جدید عہد کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس عہد کے ڈراموں نے فن، موضوع اور نئے تجربوں کی نہ صرف مثال قائم کی بلکہ اسٹیج کی کامیابی و ترقی بھی اس عہد کی دین ہے۔

۱۹۵۱ء کے بعد ہندی ڈراموں کی روایت میں تاریخی فکر دو نظریوں میں تبدیل ہوتی نظر آتی ہے۔ ایک نظریہ جے شنکر پرساد کی روایت کو آگے بڑھا رہا تھا۔ دوسرا نظریہ نئے نئے تجربے کر رہا تھا۔ پہلے نظریہ کی پیروی کرنے والوں میں ڈاکٹر رام کمار ورما، ہری کرشن پریمی، لکشمی نارائن مشر، اور ادے شنکر بھٹ وغیرہ ہیں۔ ان ڈراما نگاروں کے یہاں تمدنی شعور کی ترقی اور عصری مسائل کا اظہار ڈراموں کا موضوع رہا۔ یہ روایتی ڈراما نگار اپنے ڈراموں میں اصولوں اور اخلاقی اقدار کو آگے لے کر چل رہے تھے۔ ان ڈراما نگاروں نے ماضی کے ذریعہ حال کے مسئلوں کے حل کی طرف زیادہ دھیان دیا۔

تجرباتی ڈراما نگاروں نے تاریخ کو بنیاد بنا کر ایک نئے شعور کو ترقی دی۔ یہ خیال فکر تاریخ،

پران و سنے سنائے قصوں کو ایک نئی شکل میں کرتی ہیں۔ان ڈراما نگاروں نے تاریخ کے ان خاص جزئیات و بامعنی حصوں پر زیادہ دھیان دیا۔ جوعصری زندگی کے مسائل کو پیش کر سکے۔ان ڈراما نگاروں نے تاریخ کی حال کے منظر نامے کے حوالے سے تشریح کرنے کی کوشش کی۔ان ڈراما نگاروں میں جگدیش چند ماتھر،موہن راکیش، لکشمی نارائن لال، شنکر شیش، سرندر ورما، بھیشم ساہنی، منی مدھوکر وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ان کے ڈراموں کا تفصیلی تجزیہ آگے کے صفحات میں پیش کیا جارہا ہے۔

ادے شنکر بھٹ

ہندی ادب کے مقبول ومعروف شاعر ادے شنکر بھٹ نے بطور ڈراما نگار اپنی ایک الگ شناخت بنائی۔ انھوں نے پران، تاریخ اور تہذیبی موضوع پر ڈرامے لکھے ہیں۔ پرسآد سے اس حد تک متاثر ہیں کہ اپنے دو ڈرامے وکر مادتیہ (۱۹۳۳) و دوہریا سندھ پتن (۱۹۳۴) ان کی تقلید کرتے ہوئے ان ہی کی طرز انشاء پر لکھے۔ چنانچہ ان کے تاریخی ڈراموں کو پرساد کی تخلیق کا عکس سمجھ لیا گیا۔ دوسری اہم بات کہ ان ڈراما نگاروں نے موضوع پر ہی مرکز کیا، اسٹیج پر کم دھان دیا۔ چنانچہ زیادہ تر ڈرامے صرف تخلیقی طور پر ہی کامیاب ہوئے۔ ادے شنکر بھٹ نے جلد ہی اس بات کو سمجھ لیا اور دھیرے دھیرے انھوں نے اس روایت سے الگ ہوکر اپنے الگ اصول بنائے جس پر چل کر وہ کامیاب بھی ہوئے۔

ادے شنکر بھٹ نے ماضی کی عظیم الشان پیشکش کے ساتھ اس وقت کے سماجی مسائل کو اپنے ڈراموں میں مرکزیت عطا کی ہے۔ مکتی پتھ (۱۹۴۴)، شک وجے (۱۹۴۹) ان کے کامیاب ڈرامے ہیں۔

''سمسیا کا انت'' ان کے نو ایکانکی ڈراموں کا مجموعہ ہے۔ جس میں سمسیا کا انت، جیون، بیمار کا علاج، گرتی دیواریں، واپسی، اتی تھی، پشاچوں کا ناچ، آتم دان اور مندر کے دوار پر، شامل ہیں۔ ان ڈراموں میں انھوں نے زندگی کی حقیقتوں کو مسائل کے ساتھ ان کا حل بھی پیش کیا ہے۔

شک وجے (تجزیہ)

ہندوستان پر شکوں کے حملے اور ان کی فتح و شکست کو کئی ڈراما نگاروں نے بطور موضوع لے کر ان کی عظمت کے منظوم فسانوں کا بیان اپنے اپنے ڈراموں میں کیا ہے۔ ادے شنکر بھٹ نے بھی 'شک وجے' میں اس عہد کو بنیاد بنایا ہے۔ ڈرامے کی ابتدا کسی خاص واقعہ سے نہ ہو کر فطری انداز میں ہوتی ہے۔ لیکن جیسے جیسے نئے نئے کردار سامنے آتے ہیں ڈراما تیزی کے ساتھ اپنے مقصد کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔

ڈراما یوں ہے کہ اونتی کے راجا گندھر وسین جین سادھو کالکا چاریہ کی بہن کو بندی بنا لیتے ہیں۔ اس بات سے ناراض ہو کر کالکا چاریہ گندھروسین سے بدلہ لینے کے لئے بیرون ملک کی شکست یافتہ نسل شکوں سے چپ چاپ دوستی کر لیتا ہے۔ شکوں کی حوصلہ افزائی کرنے کے ساتھ وہ انھیں ہندوستان پر حملہ کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اس کے لئے وہ پوری طرح سے شکوں کی مدد کرتا ہے اور ان کو کامیابی دلاتا ہے۔ نتیجتاً کچھ وقت تک مگدھ پر شکوں کی حکومت قائم ہوگئی۔ ملک غلامی کی بیڑیوں میں جکڑ گیا۔ شکوں کی وحشیانہ ذہنیت اور سنگ دلی دھیرے دھیرے ان کے برتاؤ اور سماجی عمل میں ظاہر ہونے لگی۔ عوام مضطرب و بے چین ہونے لگی چنانچہ شکوں کے مظالم کے خلاف ان میں غصہ، نفرت، دشمنی اور بغاوت کے جذبات پیدا ہو گئے، بدقسمتی سے اس وقت ملک مختلف چھوٹے چھوٹے صوبوں میں تقسیم تھا جس میں آپسی محبت و اخوت کا جذبہ صرف نام کی حد تک بچا تھا۔ مالو، یودھے، آرک، اتّم بھدر وغیرہ خاص جمہوری ریاستیں اور وِدشا، کوشل، آندھیرا، پاٹلی پتر وغیرہ مختلف ریاستیں اپنے اپنے مفاد تک ہی محدود رہ کر ملک کی فلاح و بہبود کے لئے بے تعلق بنی ہوئی تھیں۔ اجینی میں منکھلی پتر ہی ایسے یوگی تھے جو اپنی سوجھ بوجھ سے سبھی مذہب کے لوگوں کو مذہبی اچھائیاں بتا کر ان کی رہنمائی کر رہے تھے۔ لیکن تعصب اور

حسد کے اس گندے ماحول میں ان کی آواز کی گرج نے گریہ وزاری کی شکل اختیار کر لی تھی۔اونتی کا راجا اپنے راستے سے بھٹک کر اور اپنے ساتھیوں کی علیحدگی کے سبب اپنی تباہی کو دعوت دے چکا تھا۔شکوں کے حملے اور ان کی فتح کے بعد ملک میں مایوسی و پژمردگی کی کیفیت چھا گئی تھی۔عوام اپنے اندر ملک کو اس غلامی سے آزاد کرانے کی قوت نہیں یکجا کر پا رہا تھا۔البتہ من ہی من میں ہندوستانی یہ سوچ رہے تھے کہ کسی بھی طرح شکوں کی غلامی سے نجات حاصل کرنی چاہئے۔تاریخ میں اس غلامی سے نجات دلانے میں راجا وکرمادتیہ یا راجا اندرسین یا راجا گرت سین کا نام لیا جاتا ہے۔'شک وجے' میں بھٹ جی نے یہ کام ''ورد'' کے کردار کے ذریعہ کیا ہے۔جو ڈرامے میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔

موضوع تاریخی واقعہ سے وابستہ ضرور ہے لیکن اس میں ادے شنکر بھٹ کے فکر تخیل کی آمیزش بھی نظر آتی ہے۔کہانی کا اصل سبب اس وقت سے سیاسی و مذہبی ماحول کی طرف اشارہ کرنا ہے۔ ڈرامے میں عوامی جدو جہد کی زندہ تصویر کشی ڈراما نگار نے کی ہے۔ڈرامے میں واقعات کا حال نہیں ہے۔ پلاٹ سیدھا سادا ہے شکوں کی فتح کے بعد عوام کی اس سے نجات کی کوشش کو بڑی فنکاری کے ساتھ دکھایا ہے۔ورد کا کردار ادے شنکر بھٹ کی فکر تخیل پر مبنی ہے جس کو ڈراما نگار نے جاندار انداز میں نہیں دکھایا ہے۔ چنانچہ وہ دلیر، بہادر اور بیحد قوت والے کردار پر سامنے نہیں آتا۔اپنی پیشکش اور گھٹے ہوئے پلاٹ کے سبب یہ ڈراما اسٹیج کی نوعیت سے بھی کامیاب رہا۔حالانکہ اس دور میں پیشکش کے لحاظ سے کم ہی ڈرامے لکھے گئے۔ڈرامے کی زبان ہندی اور طرز اظہار متاثر کن ہے۔اس بات کو کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ اس عہد کے پس منظر میں جو بھی ڈرامے تخلیق کئے گئے ان میں یہ کامیاب ڈراما ہے ۔

ہری کرشن پریمی

ہندوستان کی تاریخ کو بطور موضوع لے کر ڈراما لکھنے والوں میں جے شنکر پرساد کے بعد ہری کرشن پریمی اس روایت کا اہم نام ہیں۔ ہری کرشن پریمی نے شاعری میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ شاعری میں''روپ درشن''،''وندنا کے بول اور''آنکھوں میں''عنوان سے ان کی تخلیقی کاوشیں مقبول رہی ہیں۔انھوں نے اپنے تاریخی ڈراموں کے ذریعہ اس وقت کے سب سے اہم مسئلے ہندو مسلم اتحاد کو قائم کرنے پر زور دیا ہے۔

''رکچھا بندھن''ان کا پہلا تاریخی ڈراما ہے۔ملک میں آپسی محبت کی ضرورت کو دیکھتے ہوئے انھوں نے اس ڈرامے کی تخلیق کی۔ان کی یہ کوشش اس وقت کے حالات کو سازگار بنانے میں مددگار ثابت ہوئی۔ڈرامے کا موضوع رانی کرم وتی کے ہمایوں کو راکھی بھیجنے کے مشہور واقعہ پر مبنی ہے۔'شیو سادھنا'،'پرتی شودھ'،'سوپن بھنگ'،'آہوتی'،'مہتر'اور ادھار کے موضوعات بھی تاریخی حوالوں کا ماخذ ہیں۔جن کے ذریعہ ملک میں اخوت اتحاد کو قائم کرنے پر زور دیا گیا ہے۔

تاریخ کے علاوہ انھوں نے پران کی داستانوں اور سماجی مسائل پر بھی ڈرامے لکھے ہیں۔جن میں وشپان،شپتھ،پرکاش،استمبھ،کیرتی استمبھ،ودا،آن کا مان،پرتھم جوہر،بندھوملن،بندھن،شطرنج کے کھلاڑی وامرت پتری وغیرہ شامل ہیں۔''مندر''اور بادلوں کے پار''ان کے ایکانکی ڈرامے ہیں۔ پریمی جی نے اپنے ڈراموں میں تاریخی واقعات کے سیاسی حالات کی منظر کشی کرتے ہوئے اسے موجودہ سماج کے سیاسی منظر نامے سے جوڑ دیا ہے۔سماج میں موجود رسم و رواج کے نام پر بے بنیاد باتوں کے خلاف آواز اٹھانے پر زور دیا ہے۔

آہوتی (تجزیہ)

ہری کرشن پریمی نے پرساد کی تاریخ روایت کی تقلید کی لیکن پرسآد کے برعکس انھوں ے اپنے ڈراموں کا موضوع مسلمانوں کے تاریخ واقعہ سے لے کر ڈرامے کا تانا بانا بنا ہے۔انھوں نے ۱۹۴۰ء کے وقت کے حالات وفرقہ وارانہ مسائل کو ذہن میں رکھ کر آہوتی کی تخلیق کی ۔اس ڈرامے میں بھی تاریخی واقعہ کو بنیاد بنایا گیا ہے لیکن کہیں کہیں ڈراما نگار نے اپنے فکر وتخیل سے کچھ فرضی واقعات کو بھی جوڑ دیا ہے ۔ڈرامے کا موضوع یوں ہے کہ ۱۲۹۰ عیسوی میں ''غلام ونش'' کے آخری سلطان کیکو باد کو قتل کر کے جلا الدین خلجی نے دلی تخت کو حاصل کیا۔اس وقت اس کی عمر ۷۰ سال تھی ۔۱۲۹۲ عیسوی میں منگول ستلج ندی پار کر کے سونام تک بڑھ آئے لیکن جنگ کے دوران منگولوں کو شکست حاصل ہوئی چنانچہ اپنی شکست کو تسلیم کرتے ہوئے تین ہزار لوگوں نے مذہب اسلام قبول کر کے سلطان کی خدمت کے لئے اپنے آپ کو وقف کر دیا۔ ۱۲۹۵ عیسوی میں جلاالدین کا بھتیجا علاالدین جواس کا داماد بھی تھا اپنے چچا جلاالدین کو قتل کر کے دلی کا بادشاہ بنا۔۱۲۹۹عیسوی میں علاالدین نے اپنے بھائی الوغ خاں اور سپہ سالار نسطر خاں کو گجرات پر چڑھائی کرنے کو بھیجا۔ گجرات پہ حملہ سے لوٹتے وقت نومسلم منگولوں نے بغاوت کر دی۔جس کے سبب ان میں جنگ چھڑ گئی ۔اس دوران بہت سے منگول مارے گئے ۔اور بہت سے سزا کے ڈر سے ادھر ادھر بھاگ گئے ۔علاالدین نے اس بغاوت کا بدلہ دلی میں ان کی عورتوں و بچوں سے لیا۔ مالوا اور گجرات کے دلی کی اقتدار حکومت میں چلے جانے سے صوبہ راجستھان تین طرف سے گھر گیا۔علاالدین نے ان صوبوں پر فتح حاصل کرنا اور تاپتی ندی کے آگے دکن کی طرف بڑھنا اپنا مقصد بنا لیا۔راجستھان میں رن تھمبور کا چوہان ریاست ان کا پڑوسی تھا رن تھمبور کے راجا حمیر سنگھ نے علاالدین کے نکالے ہوئے سردار کو پناہ دی تھی اور علاالدین کے مانگنے پر اسے لوٹانے سے انکار کر

دیا تھا۔حمیر کے انکار نے علاالدین کو اس کی چالوں میں کامیاب کر دیا۔کیونکہ اسے پتا تھا کہ راجپوت اپنی آن کے لئے جان دینے سے نہیں چوکتے چنانچہ اس نے رن تھمبور کے قلع پر حملہ کر دیا کیونکہ اس کا اصل مقصد قلع پر قابض ہونا تھا میر مہیما تو صرف ایک بہانا تھا۔ایک برس تک چلی اس جنگ میں حمیر کو شکست حاصل ہوئی ۔علاالدین رن تھمبور کے قلع پر اپنی فتح کا جھنڈا پھہراتا ہے۔حمیر کا اپنے بیٹے سے رن تھمبور کا قلعہ پھر سے حاصل کرنے کا وعدہ لینے اور اس کی موت کے ساتھ ڈراما انجام کو پہنچ جاتا ہے۔

تاریخ کے اس واقعہ میں ہری کرشن پریمی نے اپنے حسب منشا پھیر بدل کر کے ڈرامے کا پلاٹ تیار کیا ہے چنانچہ پورا ڈراما حقیقی واقعہ پر مبنی نہیں ہے ۔ڈرامے کے کچھ کردار پریمی جی کی فکر تخیل کی پیداوار ہیں۔جیسے چپلا اور سرجن سنگھ کا کردار۔ڈراما نگار نے علاءالدین کے وحشی پن اور عیش پرست ذہنیت کو بھی ابھارنے کی کوشش کی ہے۔جس کا اندازہ ہمیں علاالدین کا میر مہیما سے ادا کرنے والے مکالموں میں بخوبی ہوتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ^^vykmnnhu% n[kr gk efgek 'kkg] ml ckoMh ij --------
> ehjefgek% th tgkiukg! vk[k g]blfy, n[k ikrk
> gA vkj bu ikdnkeu cguk d dnek ij eu gh
> eu lj >dkrk gA e> rk bu jktirk dh
> ftUnxh cgn l;kjh gA [knk u ;gk ;k rk cky d
> enku fcNk, g ;k pVVkuh igkfM;k [kMh dh gA
> bl ohjku e jktir vkjr gh rk Qyk dh rjg
> jkud c<krh gA n[k dk vk[k BMh gk tkrh gA
> vykmnnhu % vkj fny ty mBrk gA ml /kkuh
> lkjh okyh yMdh dk n[kr gk efgekA bruh
> cxek d gkr g, ejk egy e> ohjku tku iMrk
> gA ckyk] re ejk dke djkx\ ml yMdh l
> ---------** [1]

یہ مکالمے علاالدین کی عورت کے لئے ذہنیت اور اس کی عیش پرست فطرت کو ظاہر کرتے ہیں وہ

عورتوں کو صرف لطف اندوز ہونے کا ذریعہ سمجھتا ہے۔جبکہ میر مہیما کے الفاظ سے اندازہ ہوتا ہے کہ عورت مقدس ہے اسی طرح ڈرامے میں میرحمیر کا میر مہیما کو پناہ دینے کے ذریعہ ہندو مسلم اتحاد قائم کرنے پر زور دیا گیا ہے۔ان دونوں کے بیچ ادا ہونے والے مکالمے اس کی عمدہ مثال ہیں۔مکالمے ملاحظہ ہو۔

^^ehjefgek% e e l yeku gA
gEehj% bU l ku rk gk ukA bU l ku gku l dke py
tk,xkA vkt l re ej Hkkb g,A** 2

نسلی وطبقاتی امتیاز سے اٹھ کر ان مکالموں کے ذریعہ اخوت ومحبت کے ساتھ رہنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

جذبات نگاری کے فن پر پریمی کو مہارت حاصل ہے پہلے ایکٹ کے چھٹے منظر میں چپلا کے یہ الفاظ راج کماروں کے دل میں ہمت وشجاعت کے جذبات جگا دیتے ہیں جملے دیکھئے۔

^^piyk % vkj e Hkh fryd d:xhA e loLokghuk
gA ej ikl u jkyh g]u pUnuA ejh ryokj e tk
jDr yxk gvk g mlh l e Vhdk d:xhA cny e
gkj ugh]fl j ekxxhA ckyk dekj nkx\ lkgl gk
rk vkx c<kA
¼rhuk jktdekj vkx c<r gA lHkh {k=kf.k;k xkrh
g&½
ohjk l dgrh {k=k.kh
tkpk ryokjk dk ikuh------ 3

قوم پرست و ہندو اور مسلمانوں کو آپس میں ملانے کے مقصد کی عمدہ مثال ہمیں میر گبھرو اور جمال کے درمیان ادا ہونے والے مکالموں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو۔

^ehj xHk: % mlu vPNk fd;k ;k cjk ;g e ugh
lkp ikrkA ge ugh tkur fd vykmnnhu dk
gDe dke dk gh gDe g] vkj vykmnnhu dk

n'eu dke dk n'eu gA
teky % 'kk;n yMkbZ d enku e Hkkb dk pgjk
n[k dj vkidk ;g bYe gvk gA
ehj xHk: % dke ij tku nu dk e ge'kk ne
Hkkjrk g] yfdu yMkb d enku e gEehj] j.k/khj
vkj efgek dk lkFk n[k dj ej ;dhu dk Bl
igph gA tc eu efgek dk gEehj d lkFk [kM
n[kk rk ej fny u loky fd;k fd ; nkuk ,d
dke d ugh g\ vkj tc eu lkpk fd ge nkuk
vyx&vyx dke d rk ugh g\ eu cgr lkpk
vkj lkp dj bl urht ij igpk fd lkj blku
,d gh dke d cUn gA
teky % fQj ; yMkb;k D;k gkrh g\
ehj xHk:% dkek l dkek dh yMkb ugh gkrh
tekyA ;g rk blku dh [okfg'k yMrh gA
vykmnnhu bLyke ugh g] gEehj fgUn /ke ugh
gA ,d g fnYyh dk ckn'kkg vkj j.kFkEHkkj dk
jktkA fnYyh dk ckn'kkg j.k FkEHkkj d jktk dk
viuk xyke cukuk pkgrk g]vkj og viuh
vktknh cuk, j[kuk pkgrk gA nkuk dk ?keM
bru ykxk dk [ku djk jgk gA** 4

اس اقتباس کے مکالموں کے ذریعہ یہ بھی اشارہ کیا گیا ہے کہ مذہب کے نام پر جنگ کرنے والے مذہب کے لئے نہیں بلکہ اپنی لالچ و اقتدار حکومت کے لئے جنگ کرتے ہیں۔اس تاریخی واقعہ میں ہری کرشن پریمی نے اپنے فکر تخیل کی آمیزش کر کے اسے تاریخ کے خشک پن سے دور رکھنے کی کوشش کی ہے۔ڈراما نگار کا مقصد عوام میں قوم پرستی کے جذبات کو بھی فروغ دینا ہے۔کرداروں کے جذبات کے اظہار کے لئے مکالموں کے ساتھ گیتوں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔آزادی وطن کے جذبہ رکھنے والے سپاہیوں، بہادر ماؤں، بیویوں اور بیٹوں کو تحریک دینے والے چھوٹے سے چھوٹے واقعہ کو بھی ڈرامے

میں جگہ دی گئی ہے۔ پریمی جی نے اس ڈرامے میں تاریخی عہد کے سیاسی ماحول کی منظر کشی کے حوالے سے اس وقت کے سماجی حالات کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ رسم ورواج کے نام پر پھیلی سماجی برائیوں کی تحقیق کر کے اپنی فکر کا ثبوت دیا ہے۔ اس ڈرامے کے نسوانی کردار بھی متحرک ہیں۔ ڈراما فن کی کسوٹی پر بھی پورا اترتا ہے۔ ریگستانی علاقہ کی تصویر بھی ڈراما نگار نے عمدہ انداز میں کھینچی ہے۔ ہندی زبان کے ساتھ اردو الفاظ کا استعمال بھی ڈرامے میں مختلف مقام پر کیا گیا ہے۔ ڈرامے کا حسن آسان و چھوٹے چھوٹے مکالمے ہیں۔ یہ جملے ڈرامے کے تسلسل کو بھی برقرار رکھتے ہیں یہ خوبی ''آہوتی'' میں دکھائی دیتی ہے۔ اپنے عہد کے مسائل، حالات ومقصد کو پیش کرنا ہری کرشن پریمی کا یہ تین ایکٹ اور سترہ مناظر پر مشتمل کامیاب ڈراما ہے۔

ڈاکٹر رام کمار ورما

تاریخ کو بنیاد بنا کر ڈراما اور ایکانکی لکھنے والوں میں ڈاکٹر رام کمار ورما بھی اس عہد کا ایک نام ہیں۔ رام کمار ورما نے پرساد کی تاریخی و تہذیبی ناٹکوں کی روایت کو ایک نئی سمت دی۔ 'وجے پرو'، 'اگنی شکھا'، کلا اور کرپاڑ'، 'مہارانا پرتاپ'، جے آدتیہ'، سارنگ سور'، جے وردھمان'، 'بھگوان بدھ'، 'تلسی داس' 'جے بھارت'، 'جوہر کی جیوتی وغیرہ ان کے کامیاب ڈرامے ہیں۔

'وجے پرو' میں عظیم بادشاہ اشوک کے کردار کے مثبت پہلوؤں کو ایمانداری کے ساتھ ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ڈرامے میں اشوک کی تخت نشینی سے لے کر کلنگ پر فتح حاصل کرنے تک کے واقعات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ 'اگنی شکھا' موریہ عہد کی سیاست پر منحصر ڈراما ہے۔ جس میں معیاری ریاست نظام پر روشنی دالی گئی ہے۔ 'کلا اور کرپاڑ' میں کوشامبی شہر کے پانڈونسل کے راجا اڈین کے کردار کو مذہبی و تمدنی شعور سے مکمل دکھایا گیا ہے۔ 'مہارانا پرتاپ' ملکی محبت و قوم پرستی کے جذبات سے تعلق رکھتا ہے۔ 'سارنگ سور' میں پانڈوریاست کے سلطان باج بہادر اور روپ وتی کے ساتھ محبت اور شادی کی کہانی کو ڈرامے کی بنیاد بنایا گیا ہے۔ 'جے آدتیہ' ہرش وردھن کی زندگی پر مبنی ہے۔ 'جے وردھمان' میں سچ، عدم تشدد، انسانیت کے متعلق مہاویر سوامی کے خیال کو ظاہر کیا گیا ہے۔ 'جے بھارت' ہندوستان کی آزادی کی جنگ کے واقعہ کو بنیاد بناتا ہے۔ جس میں ایک طرف انگریزی حکومت کے خاتمے کو دکھایا گیا ہے تو دوسری طرف ملک کے اس غلامی سے نجات کے جذبات کا بھی اظہار ہے۔ ڈاکٹر رام کمار ورما نے تاریخی واقعات و شخصیتوں کو بطور موضوع لیا ہے۔ جن کا مثبت پہلو ہندوستان کی عظیم الشان تاریخ کی جھلکیاں دکھانا ہے اور اپنے عہد کے مسائل کو بھی سمیٹے رہنا ہے۔

ان کے مشہور ایکانکی میں کومودی 'مہوتسو' چارومترا'، 'راجیہ شری'، تیمور کی ہار'، 'دیپ دان'، شواجی'، اورنگزیب کی آخری رات'، پانی پت کی ہار'، رات کا رہسیہ'، واس ودتا وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

اشوک کا شوک (تجزیہ)

رام کمار ورما کا تاریخی ڈراما ''اشوک کا شوک'' کا موضوع اشوک کی کلنگ فتح کے واقعہ سے وابستہ ہے۔اس تاریخی واقعہ کی سچائی مختلف مورخوں ،کہانیوں اورخود اشوک کے ذریعہ لکھائے گئے پتھروں کے مسودوں سے دریافت ہو جاتی ہے۔اس نظریہ سے یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ اشوک کا کردار تاریخی کردار ہے جومگدھ کا شہنشاہ تھاالبتہ اس ڈرامے میں رام کمار ورما نے اپنے فکر تخیل سے کچھ کرداروں کوگڑھ کرڈرامے کوتاریخی خشک پن سے بچاتے ہوئے اپنے مقصد کوپیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

ڈرامے کی مرکزی کردار چارومترا کوزنان خانہ کی محافظ کے طور پردکھایا گیا ہےاوراس کی قربانی کونصب العین کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔چارومترا میں ملک پرستی واپنے آقا سے وفاداری کے جذبات کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے ہیں۔شاید چارومترا کے حوالے سے ملک کی غلامی میں آقا ووطن سے وفاداری کا امتزاج دکھاناڈاکٹر رام کمار ورما کا قوم پرستی سے متعلق خیال تھا۔

ڈرامے کا قصہ یوں ہے کہ اشوک کی ریاست شمال میں ہندوکش سے لے کرجنوب میں پینا رندی تک اورمغرب میں بہرعرب سے لے کر بنگال کی کھاڑی تک قائم تھی صرف کلنگ ہی ایک متوالے ناگ کی طرح سر اٹھائے اشوک کی ریاست کی طرف دیکھتا تھاچنانچہ اس ناگ کے پھن کوکچلنے اوراس پر قابض ہونے کے لئے انھوں نے کلنگ پر چڑھائی کردی۔

ڈرامے کی کہانی یوں ہے کہ گوداوری کے ساحل پر اشوک کے خیمے گڑے ہوئے ہیں۔ان میں ایک خیمے کے اندر رانی تشیر چھتا تصویر بنا رہی ہے۔اسی دوران چارومترا اندرداخل ہوتی ہےاورمہارانی کا تصویر کی بابت پوچھنے پر اس کی تعریف کرتی ہے۔باتوں ہی باتوں میں رانی دوبرس سے چل رہی اس جنگ کے متعلق غم کا اظہار کرتی ہیں۔اسی بیچ رانی چارومترا سے اپنے دل بہلانے کے لئے رقص پیش

کرنے کے لئے کہتی ہیں۔ چارومترا ان کا حکم مان کر رقص کرنے لگتی ہے کہ اچانک شہنشاہ اشوک کی فتح کا نعرہ سنائی دیتا ہے تبھی ایک خادمہ آ کر رانی کو بتاتی ہے کہ اشوک خیمے میں آ رہے ہیں۔ چارومترا اشوک کی آمد کا سن کر ڈر جاتی ہے۔ مہارانی اسے دلاسا دے کر گھنگھرو اتارنے کے لئے کہتی ہیں کہ بادشاہ اشوک خیمے میں داخل ہو جاتے ہیں اور چارومترا کے پیروں کی طرف دیکھ کر سوالیہ انداز میں ان کے منھ سے یہ مکالمے ادا ہوتے ہیں۔

^^v'kkd % vj] ;g D;k\ uR;! lxke&Hkfe e jxHkfe!! pk:\
pk:fe=k% lekV {kek pkgrh gA
v'kkd % ejh ;)&Hkfe e doy Hkjoh dk uR; gk ldrk g] pk:fe=k dk ughA
pk:fe=k % lekV -----
v'kkd % vkj ml Hkjoh uR; e ryokjk dk lxr gkxk uijk dk ughA
pk:fe=k % lekV ------
v'kkd % vk'p; g fd ejh vxjf{kdk pk:fe=k vkt urdh cuh gb gA ;g uR; fdl dVuhfr dh Hkfedk g\
pk:fe=k % lekV ---
v'kkd % ej ;) d mRlkg e dkeyrk Hkju okyh pk:fe=k! r> D;k ijLdkj pkfg,\
pk:fe=k % e> n.M nhft, lekV!
v'kkd % ej ;) d mRlkg Hkju okyh pk:fe=k! r> n.M gh feyxkA** 5

رانی تشیر چھتا کے سمجھانے پر شہنشاہ اشوک چارومترا کی سزا تو معاف کر دیتے ہیں لیکن کلنگ کنیا ہونے کے سبب چارومترا پر سے اشوک کا اعتبار دھیرے دھیرے کم ہونے لگتا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں چارومترا کلنگ سپاہیوں سے جنگ کر کے اپنی جان کھو دیتی ہے جو چھپ کر اشوک کی جان لینے آئے تھے۔

اس واقعہ سے اشوک کا نقطۂ نظر تبدیل ہو جاتا ہے وہ اپنے آپ کو ظالم قرار دیتا ہے۔ اشوک اپ گپت کی موجودگی میں مستقبل میں خونریزی نہ کرنے کا عہد لیتا ہے۔ اسکے ساتھ ہی ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

اس ڈرامے میں چارومترا کی آقا پرستی وشہادت اور اشوک پر اس واقعہ کے اثر کو دکھایا گیا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں اپ گپت کی موجودگی اور پس پردہ سے یہ شلوک:

** l /k 'kj.k xPNkfeA
/kEe 'kj.k xPNkfeA
c) 'kj.k xPNkfeA** 6

کے ذریعہ اس بات کا اشارہ دیا ہے کہ اشوک بودھ مذہب سے متاثر تھا۔ کلنگ کی جنگ نے اس کے دل کو کافی متاثر کیا چنانچہ اس کے بعد اس نے کوئی جنگ نہ کرنے کا عزم لیا۔ اشوک، تشیر چھتا، اپ گپت کو چھوڑ کر چارومترا، سویم پربھا، راجک وغیرہ تخیلی کردار ہیں۔ نسوانی کرداروں میں رحم، ہمدردی، کا جذبہ موجود ہے۔ اشوک کے کردار میں غصہ و بہادری کے جذبات سے اس کا نفسیاتی پہلو دکھایا گیا ہے۔ یہ تبدیلیٔ جذبات بچے کے قتل، تشیر چھتا کا امن کے لئے گزارش کرنا، بچے کی ماں کی خودکشی و چارومترا کا وطن سے وفاداری کی سند دینے کے لئے قربان ہو جانا ہے جیسے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں۔ مکالمے شاعرانہ دلکشی سے مکمل ہیں۔ 'ویررس' کے نقطۂ نظر سے یہ ڈراما اہمیت کا حامل ہے۔ جگہ جگہ قوم پرستی کے جذبات کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ تین ایکٹ پر مشتمل یہ ڈراما چارومترا کے اردگرد ہی گھومتا ہے۔ کرداروں کے منھ سے ادا ہونے والے مکالمے اس ماحول سے روشناس کراتے ہیں جس میں واقعہ رونما ہو رہا ہے۔ 'اشوک کا شوک' تاریخی واقعہ کی بنیاد پر تخلیق کردہ ہے۔ کردار و ماحول پورے طور پر تاریخی ہیں۔ لیکن مقصد اس وقت کے حالات کو سمیٹے ہوئے ہے۔ اشوک کے تبدیلی جذبات کے واقعہ کا کلنگ میں ہوئی خون ریزی سے متاثر دکھایا گیا ہے تو دوسری طرف ورماجی نے آج کی قوم پرستی، جنگ کا خوف، امن کی ضرورت اور جنگ کے بعد کے حالات کو آج کے نقطۂ نظر سے تصویر کشی کی ہے۔ کرداروں

کے مزاج ،تہذیب ،دلی جذبات و ماحول کے مطابق زبان کے استعمال میں رام کمار کو قدرت حاصل ہے۔منظر نگاری کے فن کو بھی ڈراما نگار نے بڑی خوبی کے ساتھ برتا ہے۔اس ڈرامے کی کامیابی میں کوئی شبہہ نہیں۔

لکشمی نارائن مشر

لکشمی نارائن مشر پرسآدعہد کے ایسے ڈراما نگار ہیں جنھوں نے اپنے ڈراموں کی تخلیق میں ابسنؔ اور شآا کی روایت کی پیروی کی ہے۔مشر جی کو اس بات میں بھی انفرادیت واہمیت حاصل ہے کہ انھوں نے سب سے پہلا مسائلی ڈراما ''سنیاسی'' کے عنوان سے لکھا۔جس میں اس وقت کی پریشانیوں کو پیش کرنے کے ساتھ سماج میں پھیلی مختلف رسومات کے خلاف سوال اٹھائے گئے ہیں۔

مشر جؔی نے اپنے طالب علمی کے زمانے میں اپنا پہلا ڈراما 'اشوک' کے عنوان سے لکھا۔پہلی تخلیقی کاوش ہونے کے سبب اس ڈرامے میں فکر کی پختگی اور خیال کی گہرائی نہیں نظر آتی۔لیکن اس ڈرامے کے بعد سنیاسی میں ان کی تخلیقی صلاحیت ایک نمونے کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔اس ڈرامے کے ذریعہ انھوں نے اس وقت کے سیاسی و سماجی مسئلوں کو اٹھایا ہے۔مشر جی نے اپنا دوسرا ڈراما ''راچھس کا مندر'' کے عنوان سے تحریر کیا۔یہ دونوں ڈرامے ان کے ابتدائی مسائلی ڈرامے ہیں۔'مکتی کا رہسیہ' 'راک یوگ'،سندور کی ہولی اور آدھی رات بھی ان کے بعد میں لکھے گئے مسائلی ڈرامے ہیں۔'راج یوگ' کا مقصد جدید زندگی کی حقیقتوں کے سامنے قدیم روایتوں وزنجیروں کو توڑنا ہے۔ان سبھی ڈراموں کا مرکزی خیال عورتوں کی تعلیم ہے تمام ڈراموں میں یہی نقطۂ نظر دکھائی پڑتا ہے کہ عورتوں کی تعلیم کی ترجیحات نے فطری محبت ورشتوں کو کمزور کر دیا ہے۔اس نئی تعلیم کے سبب عورتوں میں آزادی حاصل کرنے کی زہریلی لہر دوڑ گئی ہے جس کے نشے میں مست عورتیں اپنی حقیقتوں اور حدوں کو بھول گئی ہیں۔حالانکہ ان ڈراموں کے نسوانی کردار اپنی سوجھ بوجھ سے سماج کے سامنے بہت سے مسائل کو اٹھا کر انگنت سوال کھڑے کر دیے ہیں۔ان ڈراموں کے مرد کردار نسوانی کرداروں کے مقابلے میں کمزور ہیں۔

مسائلی ڈراموں کی تخلیق کے بعد لکشمی نارائن مشر کا کوئی ڈراما منظر عام پر نہیں آتا۔ ۱۹۴۵ء میں اپنے تاریخی وتہذیبی موضوع سے وابستہ ڈرامے 'گروڑ دھوج'' کے ساتھ ڈرامے کی دنیا میں پھر سے قدم رکھا۔اس تاریخی ڈراما کے پلاٹ میں ودیشا کے شنگو سپہ سالار وکر مادتیہ کے کردار کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مذہب،سماج وتہذیب کو ڈرامے میں نئی شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ڈراما 'وتس راج' میں ادین کے کردار کے حوالے سے ہندوستانی مذہب وتہذیب کے امتزاج کو دکھایا گیا ہے۔ 'نارد کی وینا' بھی ان کا تاریخی ڈراما ہے۔

''دشومیگھ'' تیسری چوتھی عیسوی کے بھارشوناگو کے نسل کی تاریخ ہے۔اس نسل کے ویرسین نام کے ہیرو نے مشر جی کو اس ڈرامے کی تخلیق کی ترغیب دی۔اس ڈراما میں ڈراما نگار کی قدیم تہذیب واس کی عظمت سے محبت ظاہر ہوتی ہے۔

''وتستا کی لہریں'' میں ہندوتہذیب اور یون تہذیب کے بیچ کی جدوجہد کو پرو اور سکندر کی تاریخی جنگ کے ذریعہ دکھایا گیا ہے۔اس ڈرامے میں تاریخی عقائد کو ٹھکرا کر ہندوستان کی عظمت کو اوپر اٹھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

''ویشالی کا وسنت'' تاریخی ڈراموں کی روایت میں تہذیب کو بنیاد بنا کر لکھا گیا ڈراما ہے بودھ مذہب کے کچھ عقیدوں کی بنیاد پر یہ ڈراما تیار کیا گیا ہے۔

''چکرویوہ'' پران کے قصوں پر مبنی ہے۔مشہور پران کے قصے چکرویوہ کے توڑنے کو ڈرامے کا جاما پہنایا گیا ہے۔

مشر اور پرساد کی تخلیق میں ان کے نقطۂ نظر کا فرق دکھائی دیتا ہے۔ پرساد ان ڈراموں میں راز داں کے طور پر دکھائی دیتے ہیں تو مشر جی ہمارے سامنے فلسفی کے طور پر ڈراموں میں نظر آتے ہیں۔

لکشمی نارائن مشر نے تیسرے تخلیقی دور میں سوانحی انداز اپنایا ہے۔اس سلسلے میں آپ نے تین

سوانحی ڈراموں ’مرتیو جے‘، جگد گرو‘ اورکوی بھارتندو کی تخلیق کی۔سوامی شنکراچاریہ کی زندگی کے مختلف واقعات کو دکھایا گیا ہے۔’کوی بھارتندؤ میں بھارتندو کی زندگی کی کہانی کو ڈراما نگار نے بڑی فنکاری کے ساتھ ایک لڑی میں پرویا ہے۔

سنیاسی (تجزیہ)

ہندوستان میں انگریزی تہذیب، انگریزوں کے استحصال ورسم ورواج کی مخالفت اورابسن وشا کی روایت میں لکشمی نارائن مشر نے آنکھیں کھولی۔انھوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے بل پرڈراموں کی روایتی فضا سے ہٹ کرعوامی مسائل کوموضوع بنایا۔

'سنیاسی' کی تخلیق کے وقت مشر جی کی قوت فکر پختہ ہوچکی تھی۔ڈرامے میں عورتوں کی تعلیم، سیکس واس وقت کے سماجی وسیاسی حالات کوموضوع بنایا گیا ہے۔ڈرامے کا قصہ یوں ہیں کہ وشوکانت، مالتی اورسدھاکرہم جماعت ہیں۔وشوکانت مالتی سے محبت کرتا ہے۔دوسری طرف پروفیسر رماشنکر بھی مالتی کے پیار میں مبتلا اوراس سے شادی کے خواہش مند ہیں۔سدھاکر کی فطرت میں چاپلوسی ہے وہ فائدہ حاصل کرنے کے لئے پروفیسر رماشنکر کی چاپلوسی کرتا رہتا ہے۔سدھاکر، مالتی اوروشوکانت کی محبت کا رازاس وقت دونوں کے والد پرظاہرکرتا ہے جب مالتی وشوکانت کے کمرے میں موجود ہوتی ہے۔ یہ بات جانتے ہی مالتی کے والداسکوخوب ڈانٹتے ہیں۔وشوکانت کے والدتواس سے ساری زندگی کے لئے قطع تعلق کرلیتے ہیں۔دوسری طرف پروفیسر رماشنکر مالتی اوروشوکانت کی محبت کا راز جاننے کے بعدحسد میں مبتلا ہوجاتے ہیں۔حسد کے جذبات پروفیسر رماشنکر پراس قدرحاوی ہوجاتے ہیں کہ وہ نہایت سطحی حرکت کربیٹھتے ہیں۔مالتی کی میز سے وشوکانت کا خط چراکراس پرجھوٹے الزامات لگاکراسے کالج سے نکلوادیتے ہیں۔وشوکانت ایک میگزین کا معاون مدیر ہے۔جس کے مدیر مرلی دھروشوکانت کی کہانی سن کراس سے یہ عہد لیتے ہیں کہ وہ کبھی جذبات اور پیار میں نہیں بہے گا اور نہ کبھی شادی کرے گا۔

دوسری طرف وشوکانت کے دوسرے پروفیسر دینا ناتھ نے بڑھاپے میں صرف شہوانیت کی تکمیل کے لئے کرن مئی سے شادی کی ہے۔کرن مئی کو دینا ناتھ سے نہ محبت ہے اور نہ جذباتی لگاؤ۔

چنانچہ وہ دینا ناتھ کی جنسی خواہشوں کو پورا کرنے کے لئے اس سے کہتی ہے کہ:

^^re fnu jkr e dkb nk /kVk bld fy,
fu;r dj ykA eviu 'kjhj dk ydj rEgkjh lok
e gkftj gk tk;k d:xhA** 7

اس لاتعلقی کی ایک وجہ اور بھی ہے کہ اور وہ ہے مرلی دھر سے محبت کا جذبہ۔ اسلئے وہ پروفیسر دینا ناتھ کی شان وشوکت سے بھی متاثر نہیں ہوتی ہے۔ جس کا اظہار وہ دینا ناتھ سے ان الفاظ میں کرتی ہے۔ مکالمہ ملاحظہ ہو:

^^ejh rfc;r rEgkj lkFk dl yx
ldxh--------- rEgh lkpkA e rEg n[krh g rk firk
th ;kn iMr gA** 8

کرن مئی کے یہ الفاظ اس بات کا اظہار ہے کہ وہ اپنے اور دینا ناتھ کے بیچ عمر کے فرق کو قبول نہیں کر پائی ہے۔

مرلی دھر اصولوں والا انسان ہے وہ کرن مئی کی شادی کے بعد اس سے کوئی تعلق نہیں رکھنا چاہتا۔ اسی دوران مرلی دھر کو جیل ہو جاتی ہے۔ مرلی دھر کی غیر حاضری میں وشوکانت قابل چلا جاتا ہے اور وہاں ایشیائی انجمن قائم کرتا ہے۔ وشوکانت کے مالتی کو ٹھکرانے کے سبب مالتی اپنے جذبات سے مجبور ہوکر پروفیسر رماشنکر سے شادی کر لیتی ہے۔ مرلی دھر کی جیل میں موت ہو جاتی ہے اور یہ خبر جب وشوکانت کو معلوم ہوتی ہے تو وہ بے چینی کا شکار ہو جاتا ہے اور اپنے موجودہ عہدے سے استعفیٰ دینا چاہتا ہے۔ لیکن جب وہ مالتی کو اپنی انجمن میں پروفیسر رماشنکر کے ساتھ بیوی کی شکل میں دیکھتا ہے تو وہ مایوس ہوکو اپنا ارادہ تبدیل کر دیتا ہے اور ''سنیاسی'' کا روپ اختیار کر کے ایشیائی انجمن کی خدمت میں لگ جاتا ہے۔ اور اسی کے ساتھ ڈرامے کا اختتام ہو جاتا ہے۔

''سنیاسی'' لفظ کو مشر جی نے symbolic way میں استعمال کیا ہے کہ کس طرح محبت اور

زندگی میں ناکامی کے سبب وشوکانت یہ راستہ اختیار کرتا ہے۔اس ڈرامے میں مشر جی نے سماجی مسئلہ کے ساتھ ہی سیاسی مسئلہ بھی اٹھایا ہے۔ پروفیسر دینا ناتھ اور کرن مئی کے ذریعہ بے جوڑ شادی سے پیدا ہونے والی برائیوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔کہ کس طرح کرن مئی جیسی عورتیں بے جوڑ شادی کے سبب غلط راہوں کا انتخاب کرلیتی ہیں۔دوسرا مسئلہ مشر جی نے مالتی اور وشوکانت کی زندگی کو لے کر اٹھایا ہے۔ دراصل یہ پریشانی ہی ڈرامے میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔مشر جی شاید عورت اور مرد کی اجتماعی تعلیم کو اچھا تصور نہیں کرتے اسلئے انھوں نے اس تعلیم سے پیدا ہوانے والی دقتوں کو پیش کیا ہے۔ایشیائی انجمن کے ذریعہ سیاسی مسئلہ کو بھی پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔شاید وجہ یہ ہے کہ وہ بھی رومیہ رولا کی طرح اس کو بھی ادب کا فن مانتے ہیں۔''سنیاسی'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ:

^^bl ;x e lkfgR; jktuhfr l vyx ugh fd;k tk ldrkA jktuhfr dk ftruh txg gekj thou e feyh g mruh txg ml lkfgR; e feyxhA** [9]

مالتی پروفیسر رماشنکر سے نفرت کے باوجود شادی کر لینا حقیقت سے پرے نظر آتا ہے۔ وشوکانت اور مالتی ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں لیکن وشوکانت میں خود سے کچھ کرنے اور سوچنے کی صلاحیت نہیں ہے وہ دوسرے کے مشوروں پر چلنے والا کردار ہے۔اس کے برعکس مالتی کا کردار عقلیت پسندی کا ثبوت دیتا ہے وہ اپنے پیار کو پانے کے لئے کوشش بھی کرتی ہے۔ڈراما میں کہیں کہیں غیر ضروری مباحث بھی ہیں جیسے ایشائی انجمن میں ہونے والی بحث و مباحث غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں۔ بہر حال بہت سے معنوں اور حقیقی نظریہ سے دور ہوتے ہوئے بھی مشر جی نے اس ناٹک کو کامیاب بنایا ہے۔ مسئلوں کو پیش کرنے کے ساتھ ہی اس سے نجات کے راستے بھی دکھائے ہیں اس ڈرامے میں مشر جی نے بول چال کی ہندی زبان کا استعمال کیا ہے۔کہیں کہیں فنی لحاظ سے کمزوریاں موجود ہیں لیکن اگر ان کو

نظرانداز کر دیا جائے تو یہ اس وقت کے سماجی حالات و مسائل کو پیش کرنے میں کامیاب ہے۔اس ڈرامے کو ہندی ڈرامے میں اس لئے بھی اولیت حاصل ہے کہ روایت سے ہٹ کر پہلی بار انسانوں اور ان کی زندگی کی کڑوی حقیقتوں کو بطور موضوع لے کر ڈراما تخلیق کیا گیا۔جس سے اسے کی اہمیت میں مزید اضافہ ہوجاتا ہے۔

وشنو پربھاکر

ناول نگار، کہانی کار، شاعر اور مفکر وشنو پربھاکر اپنی ڈراما نویسی کی صلاحیتوں کی بنا پر ہندی ڈراما روایت میں ایک اہم نام ہیں۔ انھوں نے نہ صرف زندگی کی کڑوی حقیقتوں کو دیکھا اور محسوس کیا بلکہ ادب کے ذریعہ ان حقیقتوں کے اظہار کا راستہ اختیار کر کے انسانیت کی خدمت کے لئے خود کو وقف کر دیا۔ عوام کی بھلائی کے لئے نئے راستوں کی تلاش کرتے کرتے گاندھی وادی نظریہ سے ترقی پسندی کی طرف اور اصول پسندی سے حقیقت پسندی کی جانب خود بہ خود کھینچتے چلے گئے۔ ان کی حقیقت پسندی زندگی کے تجربوں سے حاصل ہونے کے سبب زندگی کے بہت قریب فطری، آسان اور انسانیت سے پر ہے۔ ان کا ڈراما 'ڈاکٹر' نئے اسٹیج تحریک کی کامیاب علامت ہے۔ انھوں ے پریم چند کے غبن اور گئو دان کا ترجمہ چندر رھار اور ہوری کے عنوان سے کیا ہے۔ 'دیوی' نام کی بنگلہ کہانی کا ڈرامائی شکل میں ترجمہ کرنے پر ان کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اپنے ڈراموں میں سماجی مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔ بنیادی طور پر وشنو پربھاکر ایکانکی کار ہیں۔ ان کے پانچ ایکانکی مجموعے ''انسان (۱۹۵۰)، کیا وہ دوشی تھا (۱۹۵۵)، 'اشوک' (۱۹۵۵ء)، پرکاش اور پرچھائی (۱۹۵۶ء) اور بارہ ایکانکی کے عنوان سے شائع ہو چکے ہیں۔

وشنو پربھاکر کے یک بابی ڈراموں میں زندگی کے پیچیدہ و گہرے مسائل کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان میں حالات کے خارجی تصادم کے ساتھ ساتھ باطنی تصادم بھی ہیں۔ اپنے ایکانکی میں بطور موضوع انھوں نے زندگی کے مختلف شعبہ سے متعلق مشکلات کو چنا ہے۔ ''بندھن'' میں چھوا چھوت کے مسئلے کو اٹھایا ہے تو ''پاپ'' میں کنواری لڑکی کے سماجی خوف کے سبب ناجائز رشتوں کی مشکلوں کو دکھایا ہے۔ 'ساہس' میں غریبی اور طوائف کے مسائل ہیں۔ ''پرتی شودھ' میں ہندو مسلم تعصب کے مسئلے کو پیش کیا ہے۔ 'انسان' فرقہ وارانہ فساد پر لکھا گیا یک بابی ڈراما ہے۔ دیوتا کی گھاٹی' اور رکت چندن'' کشمیر

کے مسائل پر مبنی ہیں۔ ''ویر پوجا'' اور چندر کرن'' پناہ گزین لڑکیوں کی سماجی حالت پر لکھا گیا ہے۔ 'ماں' بھائی، بٹوارہ، وغیرہ میں خاندانی مسائل کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ تاریخی شخصیتوں پر لکھے گئے ڈراموں میں ''جھانسی کی رانی''۔ 'اشوک' اور 'پریویدن' مشہور ہیں۔

ڈاکٹر (تجزیہ)

'ڈاکٹر' ایک مسائلی ڈراما ہے جس میں وشنو پربھاکر نے شادی شدہ رشتوں کی استقامت کو مشکوک بناتے ہوئے مردوں کی قدامت پسندی وعقلیت پسند عورتوں کے انتقام، بغاوت اور خودکفالتی کی حقیقی تصویر پیش کی ہے۔

ڈرامے کے ہیروئن مدھوچھی شوہر کی چھوڑی ہوئی اس عقیلتی سماج کی خودکفیل اور خوددار عورت ہے۔ جس کے شوہر ستیش شرما نے صرف اس وجہ سے چھوڑ دیا کہ وہ کم پڑھی لکھی ہے اور اپنے انجینیر شوہر کے قابل نہیں ہے۔ ستیش شرما اسے چھوڑ کر دوسری شادی کر لیتا ہے۔ مدھوچھی شوہر کے اس فعل واپنی ناقدری اور توھین کو قسمت میں لکھا سمجھ کر خاموش نہیں بیٹھتی بلکہ اسے ایک چیلنج کے طور پر قبول کر کے گمنام شخصیت کی حامل مدھوچھی سے ڈاکٹر انیلہ بن جاتی ہے اور ایک نرسنگ ہوم کھول کر اپنی صلاحیتوں کے اظہار کے ساتھ اپنے خودکفیل وخوددار ہونے کا ثبوت دیتی ہے۔ اپنے دل کے درد وغم کو دبا کر وہ نرسنگ ہوم میں مستعدی، لگن اور ایمانداری سے کام کرتی ہے، اس کی یہ کاوشیں اسے شہر کی مشہور ڈراکٹر بنا دیتے ہیں۔ اس کی اس شہرت کو سن کر ہی اس کا شوہر ستیش چندر اپنی دوسری بیوی جو کہ ایک مہلک مرض میں مبتلا ہے کو لے کر اس کے نرسنگ ہوم میں آتا ہے۔ ستیش چندر کی بیوی کی شکل میں اس نئی مریضہ کو دیکھ کر ڈاکٹر انیلہ بے چین ہو جاتی ہے۔ جس کے سبب اس کے تحت الشعور میں سوئی ہوئی خواہشیں پھر سے جاگ اٹھتی ہیں۔ اپنے ٹھکرائے جانے کا احساس شدید طور پر حاوی ہونے لگتا ہے۔ ڈاکٹر انیلہ کی یہ آرزوئیں اس میں بدلے کے جذبات کو بیدار کر کے اسے اس کے فرض سے متزلزل کرنے لگتی ہیں۔ اس وقت اس کا دل اپنے شوہر سے بدلا لینے کے لئے اکساتا ہے چنانچہ اس کے دل میں انتقام اور فرض کے بیچ ٹکراؤ پیدا ہو جاتا ہے جو اس کے اندر بے چینی اور وبے قراری کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے اور وہ فیصلہ نہیں کر پاتی کہ وہ

کیا کرے؟ اپنے اندر ہونے والے اس تصادم کو الفاظ دیتے ہوئے کہتی ہے:

^^MkO vuhyk % vkf[kj vkij'ku djuk gh gkxk ij
e ;g vkij'ku ugh d:xhA ------ yfdu lc
bUrtke gk pdk gA lcdk ekye g fd vij'ku
gkuk g D;k dgx\--------- dN Hkh dg e vkij'ku
ugh d:xh----- yfdu ¼,dne lfxj tkrh g½ vkg
e D;k d: ------ e D;k d:\----------** 10

درحقیقت فرض اور دل کے بیچ کا یہ ٹکراؤ ہی ڈرامے کی روح ہے جہاں ڈراما اپنے لفظ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ جو اخیر تک اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا بلکہ آپریشن کے وقت بھی اس کے اندر کی آواز مسلسل اسے اکساتے ہوئے کہتی ہے کہ:

^^MkO vuhyk % 'kck'k ;gh lugjk volj
gA viuh bPNk ijh dj yk] ukjh d vieku dk
cnyk ykA ------- luk vuhyk lukA e e/ky{eh g]
e> Hkyk erA e rEgkj tUe dk] rEgkjh ixfr
dk] rEgkjh 'kkgjr dk dkj.k gA e ukjh dk Hkyk
pkgrh gA e i:"k dk rMir n[kuk pkgrh gA**11

ڈاکٹر انیلہ کے اندر کی یہ آوازیں اسے اس کے فرض سے منحرف کرنے کی کوشش کرتی ہیں لیکن اپنے ضمیر کی آواز کو سنتی ہے کہ وہ عورت ہونے کے ساتھ ڈاکٹر بھی ہے۔ اس لئے وہ اپنے من کی آواز کو دبا کر مسز شرما کا کامیاب آپریشن کرتی ہے۔ اور ان کو اس مہلک مرض سے نجات دلا کر اپنے شوہر ستیش چندر کے منھ پر احسان کا تمانچہ مارتے ہوئے قدامت پرست مردوں کے سامنے عقلیت پسند عورت کے انتقام کا نصب العین پیش کرتی ہے۔ اگر چہ ڈاکٹر انیلہ کے اس فعل کے سبب اپنے فطری انجام سے ہٹ کر اصول پسندی کی جانب جھکا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن اصل میں دیکھا جائے تو وہ یہاں شوہر کے سامنے کسی سبب یا خوشنودی حاصل کرنے کے لئے یہ سب نہیں کرتی بلکہ ان کے اس عمل کے پیچھے ان کے فرض کی تحریک کارفرما نظر آتی ہے جو ایک ڈاکٹر ہونے کے ناتے اس کا اولین فرض تھا۔ اسلئے اصول پسندی کی

طرف جھکے ہونے کے باوجود ڈراما غیر حقیقی نہیں لگتا۔

اس طرح عورت و مرد کے رشتوں کے بیچ پیدا ناہمواری حالات کو دکھانے میں ڈراما نگار نے اپنے اس ڈرامے میں اپنے عہد کی ایک بہت ہی خاص نفسیاتی مسئلہ اوراس کے نفسیاتی حل کو پکڑنے کی کوشش کی ہے۔لیکن واقعات اور مناظر کی کثرت کے سبب ڈرامے میں وہ باریکی نہیں آپائی ہے جو ڈرامے کو دلکش بنا سکے۔اس کے علاوہ اس کی یہ بھی کمزوری ہے کہ اس ڈرامے میں نفسیاتی تجزیہ کے برعکس تبلیغ کا مقصد زیادہ نظر آتا ہے۔ بہر حال یہ ڈراما عورت و مرد کے رشتوں کے بیچ مسائل کو دکھانے کے ساتھ وشنو پر بھاکر کی ڈرامائی صلاحیت کا بھی اظہار کرتا ہے۔

ان کے ڈرامے کی زبان بڑی سادہ اوراثر انگیز ہوتی ہے ڈرامے کے تمام کرداروں کے فطرت وعادت سے ان کے خیال کا اندازہ ہو جاتا ہے جو ڈرامے کے ارتقاء میں مددگار بھی ہوتے ہیں۔

جگدیش چندر ماتھر

آزادی کے بعد ہندی ڈرامے کو ایک نئی سمت عطا کرنے میں جگدیش چندر ماتھر کو اولیت حاصل ہے۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ تاریخ و قدیم مذہبی روایتوں سے لئے گئے ہیں ان قدیم و تاریخی موضوعات کو موجوہ سماجی حالات جذبات واحساسات سے جوڑ کر انھوں نے اس میں نیا پن پیدا کر دیا ہے۔ جس سے یہ ڈرامے اپنے دور کے حالات کے عکاس بن جاتے ہیں، کوڑ ناق، شاردیا، پہلا راجا، دشرتھ نندن، رگھوکل نیتی ، و کنور سنگھ ٹیک وغیرہ ڈرامے لکھے۔ ان کے ایکانکی میں 'بھور کا تارا' اور 'او میرے سپنے' کو شہرت حاصل ہوئی۔

''کوڑ ناق'' ماتھر کا پہلا تاریخی ڈراما ہے۔ جو ہندی ڈراموں کی روایت میں تبدیلی لے کر داخل ہوتا ہے۔

''شاردیا'' جگدیش چندر ماتھر کا دوسرا تاریخی ڈراما ہے جو انیسویں صدی کی مراٹھا تاریخ پر مبنی ہے۔ ۱۷۹۵ء میں مراٹھوں اور حیدر آباد نظام کے بیچ ہونے والی جنگ اور اس کے نتیجوں کو ڈرامے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ ناٹک کا مرکزی خیال نرسنگھ راؤ اور اس کی محبوبہ بائجا بائی کی جدوجہد ہے۔ اس ڈرامے کا مقصد آزادی سے متعلق ہندو مسلم مذہبی معاملات اور اس وقت کے حالات کو پیش کرنے کے ساتھ آج کے موجودہ مسائل سے جوڑنا ہے۔

''پہلا راجا'' میں ڈراما نگار نے مہاراجا پرتھو کی زندگی سے جڑے قدیم واقعہ کے ذریعہ آزادی کے بعد کے ہندوستان کی سیاست میں الجھے پنڈت نہرو کی ناکامیابی پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ آزادی کے بعد کے ہندوستان اور اس وقت کے سیاسی حالات کو دکھانا اس ڈرامے کا مقصد ہے۔

''دشرتھ نندن'' کا موضوع رام چرت مانس سے عبارت ہے اس ڈرامے کا مقصد رام چرت

مانس کے تہذیبی پس منظر سے لوگوں کا خیال مادیاتی چیزوں سے ہٹا کر بھگوان رام کی عبادت کی طرف منتقل کرنا ہے تا کہ لوگوں میں اخلاق وتہذیب پیدا ہو سکے۔

''رگھوکل نیتی'' بھی اسی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔' کونر سنگھ کی ٹیک'' اپنی اسٹیج فنکاری کی وجہ سے مقبول ہوا۔

کوڑ ناق (تجزیہ)

ہندی ادب کی روایت میں جگدیش چندر ماتھر کے ڈرامے 'کوڑ ناق' کو ایسا پہلا ڈراما مانا جاتا ہے جس میں قدیم اور جدید دور کے فنی اصولوں کو برتتے ہوئے کہانی میں ایک انوکھا پن پیدا کیا گیا ہے۔ یہ ان کا پہلا ڈراما ہونے کے ساتھ ہی جگدیش چندر ماتھر کی اہم تخلیق میں بھی شمار ہوتا ہے۔اس ڈرامے کے متعلق جگدیش چندر ماتھر 'کوڑ ناق' کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ :

^^bfrgkl dk lgkjk eu vVi ek=k e gh fy;k gA
fQj Hkh bl ukVd dk i.kr;k vufrgkfld ugh
dgk tk ldrkA** 12

ماتھر جی کے ان الفاظ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ڈرامے میں تاریخ کا استعمال صرف کہانی کا تانا بانا بننے کے لئے کیا گیا ہے۔

ناٹک کا موضوع بھونیشور میں موجود 'کوڑ ناق' کا ٹوٹا پھوٹا مندر ہے۔جس کی تعمیر و تکمیل گنگ نسل کے راجا نرسنگھ دیو کے عہد میں ہوئی تھی۔اب صرف اس مندر کے جز ہی باقی بچے ہیں۔ڈرامے میں تاریخ صرف یہیں تک موجود ہے۔آگے کی کہانی ایک فنکار کی جدوجہد اس کے دوروغم اور انتقام کو آگے لے کر بڑھتی ہے۔ یہ ڈراما نگار کے تخیل کا نتیجہ ہے۔منظر کی ابتدا میں عظیم فنکار وشنو کی دیکھ ریکھ میں کوڑ ناق میں سوریہ دیو کا عظیم الشان مندر بننا شروع ہوتا ہے۔وشنو کی خواہش ہے کہ یہ مندر اپنی فنی نزاکتوں اور خوبصورتی کے سبب فنکاری کا اعلیٰ نمونہ ثابت ہو۔مندر کی تعمیر کے درمیان ہی راجا نرسنگھ دیو ''یونو'' سے جنگ کرنے کے لئے بنگ دیش چلے جاتے ہیں اور اپنا حاکمانہ اقتدار اپنے وزیر چالکیہ کو دے جاتے ہیں۔ بارہ سال تک وشو اور بارہ سو دیگر فنکار مل کر اس مندر کی تعمیر کرتے ہیں لیکن آخر میں وشو اس مندر کا کلش نصب نہیں کر پاتا۔وشو کی ناکامیابی کا بیان ڈرامے میں اس طرح کیا گیا ہے کہ:

^gk] fojkV dYiuk lkdkj gk pyhA yfdu efUnj
dk f'k[kj ijk gkuk ckdh gA lkj mRQy dh vk[k
dk.kkd ij gA dc ml dk f'k[kj ijk gkxk\
dc ml ij dljh irkdk Qgjk;xh\
dc\ ------------** ص13

کب؟ کی شکل میں موجود سوال وشوکو فکر میں مبتلا کئے ہوئے ہے کہ تبھی وہاں ایک نئے فنکار کی آمد ہوتی ہے جس کا نام ’دھرم پد‘‘ ہے۔ دھرم پد کی صلاح سے وشومندر پر کلش نصب کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔کوڑناق میں مجسمہ کے قیام کے موقع پر جب راجا نرسنگھ دیو آتے ہیں تو انھیں وزیر چالکہ کی بغاوت کی خبر ملتی ہے۔اسی درمیان وشوکو یہ معلوم ہوتا کہ دھرم پداسی کی اولاد ہے۔اس پریشانی کے عالم میں دھرم پداور تمام رعایا مل کر راجا نرسنگھ دیو کی جان بچانے کے لئے متحد ہوکر چالکہ کے خلاف جنگ کرتے ہیں۔دھرم پداور چالکیہ کی لڑائی میں دھرم پد کی موت ہوجاتی ہے جیسے ہی یہ اطلاع وشوکو ملتی ہے وہ کدالا لے کر اپنی بارہ برس کی محنت سے بنائی گئی اس بے نظیر مثال (مندر) کو مسمار کردیتا ہے۔جس میں دبنے کے سبب چالکہ اوراس کے ساتھیوں کی موت کے ساتھ ڈرامے کا اختتام ہوجاتا ہے۔

اس ڈرامے کے ذریعہ ماتھر جی کا مقصد آج کے انسان کی جدو جہد کو دکھانا ہے۔کوڑناق میں موجودہ عہد کے تین اہم پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے۔ پہلا عوامی جدو جہد کو دکھایا گیا ہے۔دوسرا پرانی و نئی نسل کے بیچ کے خیال کے فرق کو دکھایا گیا ہے۔تیسرا وشواور دھرم پد کے حوالے سے فنکاری کی ریاضت کے دوالگ الگ طریقوں کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔جس کی نمائندگی ان مکالموں سے ہوتی ہے جب دھرم پد وشو سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

^thou d vkfn mRd"k d chp ,d vkj lh<h g&
thou dk i:"kkFk] vijk/k {kek gk vkpk; vkidh
dyk ml i:"kkFk dk Hky xbl gA tc e bu
efr;k e c/k jfld tkMk dk n[krk g rk e>
;kn vkrh g ilhu e ugkr g, fdlku dh] dklk

rd /kkjk d fo:) ukdk [ku oky eYykg dh

----

bud fcuk thou v/kjk g] vkpk;A** 14

دھرم پد کے ان الفاظ کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ فنکار کے فن کی معراج یہ نہیں کہ وہ صرف خوبصورت چیزوں کے استعمال سے ہی فن میں خوبصورتی پیدا کرے۔ فنکار کا اصل حسن تو اس میں پوشیدہ ہے کہ وہ دنیا کی بدصورت چیزوں میں حسن تلاش کر کے اس بدصورتی کو حسن اور بے مثال بنا دے۔ ڈرامے کا انجام المیہ ہے جو باپ کے بیٹے کے لئے جذبات کو بھی دکھاتا ہے۔ کوڑ ناق میں جدید دور کے سماجی، سیاسی اور انسانی جدوجدہ کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ فن فنکار اور سماج کو ڈرامے میں مرکزیت حاصل ہے۔ کوڑ ناق میں ماتھر صاحب نے منظر نگاری کی عمدہ مثال پیش کی ہے جو ان کی منظر نگاری کے فن پر قدرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ناٹک میں صرف مرد کردار ہی حاوی ہیں۔ دھرم پد اور وشو کا کردار متحرک ہے جو ڈرامے کی کہانی کو آپس میں جوڑتا ہے۔ ڈرامے کی زبان سنسکرت زدہ ہندی ہے۔ شاعرانہ زبان کا استعمال ڈرامے کو پرسوز بنانے کے لئے کیا گیا ہے۔ مکالمے کرداروں کی شخصیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ جیسے مثال کے طور پر وشو کے ذریعہ ادا ہونے والے مکالمے اس کے رومانوی خیال کو پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح دیگر کرداروں مثلاً دھرم پد، نرسنگھ، چالکہ کے مکالمے بھی ان کی سوچ و عادات کو ظاہر کرتے ہیں۔

مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کوڑ ناق کے تاریخی واقعہ کے سہارے جگدیش چندر ماتھر نے موجودہ عہد کے خیالات اور حالات کو دکھایا ہے۔ فنکار کی جدوجہد کے ذریعہ عوامی طاقت کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

موہن راکیش

موہن راکیش کا شمار جدید ہندی ادب کے ان ڈراما نگاروں میں ہوتا ہے جن کے بغیر ہندی ادب کی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی۔انھوں نے ہندی ڈرامے کو ایک نئے سفر کی طرف گامزن کرنے کے ساتھ آگے آنے والے ڈراما نگاروں کے لئے معیار بھی قائم کیا۔ان کے ڈراموں کی تعریف بھی ہوئی اور بحث کا موضوع بھی رہے۔موہن راکیش کا ماننا ہے کہ اگر ہمیں اپنے عصری زندگی کے تجربوں کو سمجھنا ہے تو مستقبل کی صحیح راہ کو چننے کے لئے تاریخ سے واقعیت لازمی ہے چناچنہ انھوں نے عصری مسائل کو پیش کرنے کے لئے تاریخ کو بنیاد بنایا۔ان کے مشہور ناٹکوں میں 'اشاڑھ کا ایک دن'،'لہروں کے راج ہنس'،آدھے ادھورے'،انڈے کے چھلکے،وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ان کے ایکانکی ڈراموں میں پیر تلے کی زمین،رات بیتنے تک،اور پانچ پردے شائع ہوئے۔بیج ناٹک ان کے انتقال کے بعد منظرعام پر آئے۔

'اشاڑھ کے ایک دن'عظیم الشان شاعر کالیداس کی زندگی کو مرکز بنا کر لکھا گیا ہے لیکن ڈرامے میں کالیداس تاریخی کردار نہ ہو کر جدید کردار کی شکل میں سامنے آتا ہے جس کے حوالے سے فنکار کی عظمت ، اس کے لکھنے کی آزادی اور حکومتی نظام کے زیر اثر مصنف کی پریشانیوں کو دکھایا گیا ہے۔اس ڈرامے میں مرد عورت کے رشتوں کا تمسخراڑانے کے ساتھ ان کے اندرونی اختلافات کو بھی موجودہ پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔کالیداس ،ملیکا اور ولوم کے تکون کے ذریعہ بہت سے ان کہے سوالوں کو اٹھانے کے ساتھ حالات ،کردار اور خیال کی ٹکراہٹ سے ڈرامے کے موضوع کو جدید مسائل سے جوڑ دیا گیا ہے۔اس ڈرامے میں رومانیت وجدیدیت کا امتزاج نظر آتا ہے۔

'لہروں کے راج ہنس' کی کہانی بھی تاریخ سے مستعار ہے بدھ،یشودا،نند ،سندری،وغیرہ تاریخی کرداروں کا استعمال ڈراما نگار نے علامت کے طور پر کیا ہے۔ڈرامے کا موضوع اشوگھوش' کی

شاعری ''سوندر نند' سے لیا گیا ہے۔ نند اور سندری کے کرداروں کے ذریعہ آج کے انسانوں کی مشکلوں کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے جو مادیت اور روحانیت کے بیچ الجھ کر رہ گیا ہے۔ ان دونوں ہی راستوں پر انسان بھٹک رہا ہے دونوں کی ہی کشش اسے اپنی جانب کھینچ رہی ہے زندگی کی انھیں حقیقتوں کی تصویریں موہن راکیش نے اس ڈرامے میں پیش کی ہے۔

آدھےادھورے (تجزیہ)

ہندی ڈرامے کی روایت میں’’آدھ ادھورے‘‘ کواپنے موضوع فن اورزبانو بیان کے اعتبار سے ایک الگ مقام حاصل ہے یہ ڈراماسماج کی ایسی حقیقت کوپیش کرتاہےجس کےسبب یہ عصری مسائل کوپیش کرنے والا بن جاتا ہے۔’’آدھے ادھورے‘‘جدید ہندوستان کےمتوسط طبقے کےخاندان کے بکھراؤاس کی پریشانیوں کی کہانی ہے۔پوراپلاٹ اس خاندان کے بےکارشوہرمہندرناتھ،اس کی محنت کش بیوی ساوتری، بیٹے اشوک اوردو بیٹوں کےاردگردگھومتاہے۔شوہرناکارالجلجےقسم کاانسان ہے وہ ایساذلیل مردہےجس میں خوداعتمادی نام کونہیں۔اس کی بیوی اس سےخوش نہیں۔چنانچہ وہ ایسےمردکی تلاش میں وہ مختلف مردوں مثلاً سوجیت، جگ موہن، جونیزا۔منوج وغیرہ سے رشتہ جوڑتی ہےلیکن ان میں اسےکوئی بھی مکمل نہیں جواس کی تلاش کو پوراکرسکے۔اپنے بیٹے اشوک کونوکری دلانے کے لئے وہ اپنے باس سنگھانیہ کوخوش کرتی ہےلیکن جب یہ بات اس کےشوہراور بیٹےکومعلوم ہوتی ہےتو دونوں اس پرلعنت ملامت کرتے ہیں۔اشوک ماں سےاپنےغصہ کااظہاران الفاظ میں کرتاہے:

“e> ugh pkfg, ukdjh] de l de bl vknr d tfj; gjfxt ughA** ؁15

اشوک کے الفاظ سنگھانیہ کے لئے اس کی ناپسندیدگی کوظاہرکرتے ہیں کہ ایک بے روزگار آوارہ،کام چواورجنسی کتابوں کامطالعہ کرنے والےاس نوجوان کےاندرماں کےفعل سےاچانک ہی غیرت جاگ جاتی ہے۔اشوک کےیہ مکالمےساوتری کواپنےخاندان سےبدظن کردیتےہیں۔جس کے سبب ان کےرشتوں میں دوری پیداہوجاتی ہے چنانچہ ساوتری جگ موہن کیساتھ نئی زندگی گزارنے کا فیصلہ کرتی ہے۔لیکن جگموہن کاانکاراسکی امیدکوتوڑ دیتاہے۔مجبوراً وہ اسی گھرمیں دوبارہ واپس آجاتی ہے۔گھرپراس کی ملاقات جونیزاسے ہوتی ہے جوسب کچھ ساوتری سے جاننے کے بعداس کومفاد

پرست قرار دیتا ہے۔مہیندر کی ضرورت نہ ہونے پر بھی وہ اس کے ساتھ زندگی گزارنے کو مجبور ہے۔ دوسری طرف ساوتری کے اس فعل سے مہیندر بھی اپنی توہین محسوس کرتا ہے اور اب وہ دب کر رہنا نہیں چاہتا۔لیکن اس کی بے روزگاری یا ساوتری سے محبت یا ایک ڈیپنڈنڈ شوہر ہونے کے سبب وہ ہر بار واپس آجاتا ہے۔دونوں ہی نامکمل ہیں اور انھیں مکمل پن کی تلاش ہے ان دونوں کا یہ ادھورا پن زندگی کی تلخی کو دور کرنے کی بجائے اسے اور بڑھا دیتا ہے۔یہی تلخی اس کی بڑی بیٹی بنیؔ کو منوج کے ساتھ گھر سے بھاگنے پر مجبور کرتی ہے۔چھوٹی بیٹی کنیؔ بھی گھر کے ماحول کی وجہ سے بدتہذیب ہوگئی ہے۔ماں باپ بہن بھائی کسی سے اسے انسیت نہیں۔اس کے منھ سے جو بھی مکالمے ادا ہوتے ہیں اس میں تلخی چھپی ہوتی ہے۔مکالمے ملاحظہ ہوں:

^^Ldy e Hkd yx rk dkb ilk ugh gkrk ikl e vkj ?kj vku ij ?kVk ?kVk n/k gh ugh gkrk xjeA
vUnj vkvk rk cky [khp tkr gA ckgj vkvk rk iV iV iV iV vkj [kku dk D;k feykA vc b/kj vkdj rekp gh [kku gA** 16

اس کے رویوں کی تلخی ان باتوں کے سبب بھی ہے جو وہ گھر کے باہر سنتی ہے۔والد کی بے کاری، بھائی کی بے روزگاری، ماں کا دوسرے مردوں سے تعلق بنانا اور بڑی بہن کا گھر سے بھاگ جانا بھی اس رویہ کی وجہ ہے۔ڈرامے کا اختتام عورت کی ایک مکمل مرد کی تلاش کی ناکامیابی اور مرد کا عورت پر انحصار کی خواہش پر ہوتا ہے۔

یہ ڈراما متوسط طبقہ کے خاندان کے ٹوٹنے کی وجہ اور اس سے پیدا ہونے والی مختلف پریشانیوں کو دکھاتا ہے کہ صرف خاندان ہی نہیں بکھرتا بلکہ اس کا ہر فرد نفسیاتی طور پر ٹوٹ جاتا ہے۔تمام انسانوں میں کچھ نہ کچھ ادھورا پن موجود ہے لیکن انسانی جبلت کے سبب وہ دوسروں کا ادھورا پن برداشت نہیں کر

پاتا جو خاندان کے ٹوٹنے کا سبب بن جاتا ہے۔ڈرامے میں سب سے زیادہ متحرک کردار ساوتری اور بنّی ہیں دونوں اپنے لئے فیصلہ بھی کرتی ہیں اور اس پر عمل بھی۔دیگر مرد کردار صرف ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔موضوع کے لحاظ سے یہ ڈراما موجودہ سماج کے ایک اہم مسئلے کو پیش کرتا ہے۔اس ڈرامے میں مرد عورت کے ازدواجی رشتوں کے کھوکھلے پن کی وجوہات کو بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔جس کی ایک بڑی وجہ مالی مشکلات بھی ہے۔اس گھر کا ہر فرد ایک دوسرے سے کٹا ہوا ہے۔ڈراما نگار نے اس پہلو کو ہر انسان کا مسئلہ بنا دیا ہے کہ کس طرح مادیت پرستی نے رشتوں میں تلخی پیدا کر دی ہے۔ڈراما نگار نے سبھی کرداروں کی نفسیات پر بڑے فنکارانہ انداز میں روشنی ڈالی ہے۔جو نفسیاتی پہلو پر ان کی قدرت کا ثبوت ہے۔دیگر ڈراموں کے مقابلے آسان زبان و بیان کا استعمال کیا ہے۔مکالمے جذبات سے بھرے ہونے کے ساتھ معنویت سے بھی پر ہیں۔طنزیہ مکالمے کرداروں کے اندر کی کڑاوہٹ کو بخوبی ظاہر کرتے ہیں۔اور ابتدا سے آخر تک ڈرامے کو پر اثر بناتے ہیں۔کرداروں کی زبان ان کی شخصیت سے مطابقت رکھتی ہے مثال کے طور پر اشوک اور کنّی کے الفاظ ان کی عمر اور سوچ کو ظاہر کرتے ہیں۔ موضوع نیا ہوتے ہوئے بھی اپنی پیشکش سے نیا پن لئے ہوئے ہے۔ڈرامے کا موضوع وسیع کینوس پر پھیلا نہیں ہے اور فنی لحاظ سے بھی اس میں کچھ کمزوریاں موجود ہیں۔اس ڈرامے کی خوبی یہ ہے کہ اس نے ہندی ڈرامے اور اس کے زبان و بیان کو اس قابل بنا دیا کہ وہ اپنے عہد کے مسائل کو پیش کر سکے۔ چنانچہ اس ڈڑامے کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

لکشمی نارائن لال

آزادی کے بعد ہندی ڈرامے کوزرخیز بنانے اوراس کوپختگی عطا کرنے والوں میں لکشمی نارائن لال کی حیثیت ایک پیشوا کی ہے۔انھوں نے ہندی ڈرامے کوروایتی ڈگر سے نکال کراسے سجا سنوار کر ایک نئ شکل عطا کی۔یہ بحیثیت ناول نگارا تنے کامیاب نہیں ہوئے جتنی شہرت ان کوڈراما نگار کی شکل میں حاصل ہوئی۔ان کی تخلیقات میں اندھا کنواں،سندررس،مادہ کیکٹس،طوطو مینا،سوکھا سروور، درپن، رات رانی،رکت کمل،سوریہ مکھ،کلنکی،مسٹرابھیمنیو،کرفیو،عبداللہ دیوانہ،گرو،نرسنگھ کتھا،ویکتی گت،ایک ستی ہریش چندر،بیچھ پرش،سنسکار ردھوج،چتر بھج راکچھس،سب رنگ موہ بھنگ،رام کی لڑائی،بلرام کی تیرتھ یاترا،وغیرہ ڈرامے شائع ہوئے۔

اندھا کنواں،سماجی ڈراما ہے جس میں ڈراما نگار نے سوکا کے کردار کے حوالے سے گاؤں کی عورتوں کی تکلیف گھٹن اوران کی زندگی کی حقیقت کوظاہر کیا ہے۔اس ڈرامے کے بیان اورفن میں کچا پن دکھائی دیتا ہے۔

سندررس،مزاحیہ ڈراما ہےاس میں متوسط طبقے کےانسانوں کی ذہنی کیفیت کانقشہ پیش کیا گیا ہے۔

'مادا کیکٹس' میں کیکٹس کوایک علامت (symbole) کےطور پراستعمال کرتے ہوئے ڈراما نگار نے سدھیر،اروند،دڈا،سجاتا،آنند وغیرہ کرداروں کے ذریعہ اعلیٰ طبقہ کے کھوکھلے پن کو ظاہر کیا ہے۔اسٹیج کےاعتبار سے کامیاب ڈراما ہے۔

'سوکھا سروور'منظوم ڈراما ہےلوک کتھا کے پردے میں اس ڈرامے کا تانا بانا بنا گیا ہے۔'درپن' میں نفسیاتی حقیقت کودکھایا گیا ہے کہ انسان کبھی کبھی اپنے مزاج کے برعکس ایسی جگہوں پرپھنس جاتا ہے کہ وہ چاہ کربھی اس بندھن سے رہانہیں ہو پاتا۔'رات کی رانی' میں ڈراما نگار نے محنت کش اورسرمایہ

دار کے پیچ کی جدو جہد کو کامیابی سے پیش کیا ہے۔ 'رکت کمل' ان کا علامتی (symbolic) ڈراما ہے اس ناٹک کے کردار کمل کے حوالے سے سرمایہ داری کے خلاف آزاد ہندوستان میں پھر سے ایک نئے انقلاب کو لانے کی پیشکش کی گئی ہے۔

'سوریہ مکھ' میں قدیم تاریخی مہابھارت کی جنگ کے بعد کے واقعات کو بنیاد بنا کر موجودہ سماج کی سیاسی اور اقتدار حاصل کرنے کی جدو جہد کا مظاہرہ ہے۔قدیم کرداروں کو اس دور کے سماج اور زندگی کے حوالوں سے جوڑتے ہوئے آج کے انسان کی نفسیات وہ اس کی کمزوریاں کو پکڑنے کی کوشش کے ساتھ ان کی تکلیفوں کو بھی کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

'کلنکی' کی کہانی ہندو مہذب کے کلکی اوتار کی جھوٹی کہانی سے جڑی ہوئی ہے جس میں کلنکی شہر کے لوگ کلک اوتار کے انتظار میں اپنی ساری زندگی گزار دیتے ہیں۔ڈراما میں جادوٹونا کرنے والے سادھوؤں کے ذریعہ آج کے عہد میں سیاسی رہنماؤں کا فریب کے ذریعہ اقتدار حاصل کرنے اور عوام کو بیوقوف بنا کر اپنی حکومت کو بچائے رکھنے پر سوال اٹھایا ہے۔

'کرفیو' بھی علامتی ڈراما ہے جس میں لفظ کرفیو کے حوالے سے سماج، گھر اور شادی شدہ زندگی کے کھوکھلے پن کو دکھایا گیا ہے۔''عبد اللہ دیوانہ'' میں بے مقصد مایوس اور بے روزگار نوجوانوں کا موجودہ نظام کے خلاف غصہ کو دکھایا گیا ہے۔

''گرو'' میں چانکیہ کی اصول زندگی کے حوالے سے دور جدید کے استادوں اور سماجی حالت کی منظرکشی کی گئی ہے۔آج کے تعلیمی ماحول میں پھیلی باغیانہ روش، بے انتظامی اور اس سے جڑے سوالوں کو ڈرامے میں اٹھایا گیا ہے۔

'نرسنگھ' میں ہرن کشیپ اور پرہلاد کے قدیم موضوع کو بنیاد بنا کر لکھا گیا ہے۔یہ ڈراما ۷۷۔۱۹۷۵ء کے حالات اور سیاسی اقتدار کے خلاف مظاہرہ کرتا ہے۔'ویکتی گت'' میں اس عہد کے

سلگتے ہوئے موضوع کو لے کر ڈراما تیار کیا گیا ہے۔سنسکرار دھوج' وسیع شکل میں ایک ستیہ ہرش چندر میں تبدیل ہو گیا ہے۔

'پچھ پرشن' میں ہندوستان کے اس وقت کے حالات کی منظر کشی کی گئی ہے جب ملک میں عوام، ادیب کی آواز کو دبانے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ایسے میں عوام کو کیا کرنا چاہئے اس سوال کو اٹھاتے ہوئے مہابھارت کی مشہور پانڈواور کوروں کی کہانی کو بنیاد بنا کر اس کا جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے۔

''رام کی لڑائی' میں طبقاتی فرق کو رام لیلا کے ذریعہ دکھایا گیا ہے۔کہانی قدیم ہے لیکن اس کے واقعات، حالات و کردار جدید دور کے مسائل کو پیش کرتے ہیں کیونکہ آزادی کے ساٹھ سال گزر جانے کے باوجود آج بھی رام غلام ہے اور وہ اس نظام حکومت میں آج بھی وہ پس رہا ہے۔

'بلرام کی تیرتھ یاترا' پران کے قصے پر مبنی ہے جس میں بلرام کے کردار کے حوالے سے گھمنڈی شخصیت رکھنے والے انسان کو دکھایا گیا ہے۔

ایک ستیہ ہرش چندر (تجزیہ)

ڈاکٹر لکشمی نارائن کی تخلیق 'ایک ستیہ ہرش چندر' حق پرست راجا ہرش چندر کی قدیم روایت پر مبنی ہے۔ پران کی کہانی سے متعلق ہوتے ہوئے بھی یہ ڈراما موجودہ صورت حال پر طنز کرتے ہوئے عصری مسائل کا اظہار بھی کرتا ہے۔ آج کے دور میں جو انسان سچائی اور ایمانداری کی زندگی گزارنے کی خواہش رکھتا ہے اسے راجا ہرش چندر کی طرح ہر بار ایک نئے امتحان سے گزرنا پڑتا ہے۔ ڈرامے میں اندر استحصال کرنے والا اور ہرش چندر کا کردار استحصال زدہ انسان کا کردار ہے۔ اندر اور ہرش چندر جیسے تاریخی کرداروں کو ڈراما نگار نے ایک نئی شکل دے کر اسے موجودہ سماج سے جوڑ دیا ہے۔ اس ڈرامے میں لوکا کا کردار ہرش چندر کی شخصیت کو ظاہر کرتا ہے۔ ناٹک کی کہانی کسی گاؤں میں ہرش چندر ڈراما کھیلنے کے منظر کو دیکھ کر تیار کی گئی ہے۔

ڈرامے کی ابتدا گاؤں کے منظر سے ہوتی ہے۔ گاؤں کے اچھوت طبقے کے سامنے پریشانیوں کا پہاڑ منھ اٹھائے کھڑا ہے۔ گاؤں کا سوڑ اور شودر طبقہ اپنے اپنے کنوئیں کے پاس کھڑا ہے۔ سوڑوں کی نمائندگی زمیندار دیودھر اور شودروں کی نمائندگی لوکا کے کردار کے ذریعہ کی گئی ہے۔ سوڑوں کے کنوئیں پر ستیہ نارائن کی کتھا کا انعقاد کیا گیا ہے اسی دوران لوکا اور دیودھر کے بیچ بحث ہونے لگتی ہے بحث کے درمیان لوکا غریب اور اچھوتوں کا استحصال کرنے والے سوڑوں کے مذہب اور سیاست پر لعنت ملامت کرتے ہوئے اپنے طبقے کے لئے سارے فیصلے خود لینے کی بات کہتا ہے۔ دیودھر کی موقع پرست سیاسی چالوں کے سبب سوڑوں اور شودروں میں ٹکراؤ ہو جاتا ہے۔ لوکا اپنے یہاں ستیہ ہرش چندر ناٹک کا اہتمام کرتا ہے جس میں دیودھر اندر کا کردار اور لوکا ہرش چندر کا کردار اختیار کرتا ہے۔ ہرش چندر کے کردار میں لوکا کے ذریعہ ادا ہونے والے مکالمے ملاحظہ ہوں:

^^og jktk gh dlk tk flgklu l fpidk
gkA** 17

لوکا کے اس مکالمے کے حوالے سے ڈراما نگار نے ۱۹۷۵ء کے دوران ملک میں پیدا ہوئے
امرجنسی کے حالات کی طرف اشارہ کیا ہے۔اس ڈرامے کا دوسرا کردار جتین جو نچلے طبقے کا ہی نمائندہ
ہے وہ اس سچ پر سے مزید پردہ اٹھاتا ہے وہ کہتا ہے کہ:

^^ge lc gfj'pUn g gekjh lRrk/kkjh
jktuhfr eA ogk jktk bUn ,d Fkk] ;gk jktk bUn
vud g] ifyl] vQlj] urk] ithifr] nyky]
x.Mk------;gh g rEgkjh jktuhfrA ;g v/kdkjA** 18

جتین کے الفاظ اس بات کی طرف اشارہ ہیں کہ جو انسان سچائی اور ایمانداری کی زندگی گزارنا
چاہتا ہے وہ ہرش چندر ہے اور ہماری حکومتی نظام اندرروپی دیودھر کی شکل میں اس کا امتحان لے رہا ہے۔
اوراس استحصال کا شکار ہرش چندر اپنے صبر کا مستقل امتحان دے رہا ہے۔روہت کا کردار عیش و آرام
میں ڈوبے شخص کا کردار ہے۔ڈرامے کے اختتام میں لوکا اپنے کردار اور جدوجہد سے گاؤں کے لوگوں
میں بیداری پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔چنانچہ سب گاؤں والے مل کر اندرروپی دیودھر کے
خلاف آواز اٹھاتے ہیں اس دوران ان کے منھ سے ان مکالموں کا اظہار ہوتا ہے:

^^vc dkb ugh gkxk bUn] dkb ugh gkxk
fo'okfe=] lc gkx gfj'pUnA** 19

ان مکالموں سے نچلے طبقے کے خیالات کا اظہار ہوتا ہے کہ اب کمزور اور اچھوت طبقہ اونچ نیچ،
ذات پات اور چھوا چھوت کے پردہ میں نا قابل برداشت ظلم نہیں سہے گا۔اگر کوئی طاقت عوام کا استحصال
کرے گی تو عوام اس سے حساب مانگے گا اور اسے اپنے ظلم کا حساب دینا ہوگا عوام کے خیالات کا اندازہ
ان کے الفاظ سے بخوبی ہوتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہوں۔

^^gfj'pUn lnk viu lR; dh ijh{kk nr jg
vkj re ijh{kk yr jgk -------- pyk] vc rEg nuh

gkxh ijh{kk viu lR; dhA** ۲۰

ڈرامے میں لکشمی نارائن لال نے اعلیٰ اور ادنیٰ طبقے کے بیچ کے تصادم کو دکھایا ہے لوکا اور دیودھر کے کرداروں کے پس پردہ امرجنسی کے حالات کو ظاہر کرنے کے ساتھ یہ دکھانا تھا کہ کس طرح اس وقت نظام حکومت نے معصوم عوام کا استحصال کیا اوران کی زبان بندی کر دی۔جھوٹ اور ظلم کے خلاف آواز اٹھانا جرم قرار دیا گیا۔چنانچہ ۱۹۷۷ء میں جب یہ ظلم حد سے بڑھ گیا تو عوام نے ہی مل کر اس کے خلاف آواز بلند کی اور ظالموں کو ان کے انجام تک پہچا دیا۔ڈرامے کے سبھی کردار اپنے اپنے طبقے کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں جن کے ذریعہ موجودہ صورت حال میں عوام کی حیثیت ، سیاسی داؤ پیچ ،اقتداری نظام کے ذریعہ عوام کا استحصال اور انسان کی شناخت جیسے بڑے مسئلوں کو بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔اس ڈرامے کے حوالے سے ڈراما نگار نے عصری مسائل کی طرف توجہ دلاتے ہوئے انھیں اٹھانے کی کوشش کی ہے۔اپنے فن ،پیشکش اور موضوع کے لحاظ سے یہ ڈراما اہمیت کا حامل ہے۔

شنکرشیش

شنکرشیش ہندی ڈراما نگاروں کی اس نسل سے تعلق رکھتے ہیں جنھوں نے سیاست کی جڑوں میں چھپے اس بیج کی تلاش کی جس میں عوامی استحصال کے عنصر پوشیدہ ہیں۔آزادی وطن سے مزدوروں، کسانوں کے ساتھ متوسط طبقے کو بھی یہ امید تھی کہ شہنشاہیت کے خاتمہ کے بعد غیر تعلیم یافتہ اور نچلہ طبقہ زمینداروں اور سودخوروں کے ظلم سے بچ جائے گا لیکن نتیجہ اس کے برعکس ہوا۔ یہ طبقہ اپنے خوابوں کے پامالی کو بڑی لاچاری کے ساتھ دیکھتا رہا۔آزادی حاصل ہوئی لیکن عوامی فلاح و بہود کے نام پر اقتدار نظام نے استحصال کا ایسا جال تیار کی جس نے ان لوگوں کی زندگی کو دیمک کی طرح کھوکھلا کردیا۔عوام کی زندگی کی ایسی کڑوی حقیقتوں، حالات سے ان کی جدوجہد و گندی سیاست کا شنکر شیش نے اپنے ڈراموں کے ذریعہ پردہ فاش کیا ہے۔

شنکر کو مقبولیت ان کے پہلے ڈرامے 'مورتی کار' (۱۹۵۵-۵۶) سے حاصل ہوئی۔اس ڈرامے میں انھوں نے ایک فنکار کو ناہموار حالات سے مقابلہ کرتے دکھایا ہے۔'رتن گربھا' ان کی دوسری تخلیق ہے جس کا پلاٹ انھوں نے مغربی رغبت کے سبب نکلنے والے نتائج پر تیار کیا ہے۔داستانوں اور پران کے کرداروں کو بنیاد بنا کر انھوں نے ''نئی سبھیتا کے نمونے'' (۱۹۵۶-۵۷ء) کی تخلیق کی۔اس ڈرامے میں انھوں نے سفید پوش لوگوں کے چہرے پر سے نقاب اتارنے کی کوشش کی ہے۔

''تل کا تاڑ'' ڈرامے میں بزرگوں کی تنگ نظری اور عاشق و معشوق کے درمیان محبت کے جذباتی لمحات کے خوبصورت پلوں کو دکھایا ہے۔ ہر انسان کے دل میں کوئی نہ کوئی آرزو پنہاں ہوتی ہے لیکن اسے پوری کرنے کے لئے کسی غلط راہ کا انتخاب ڈراما نگار کو مطلوب نہیں۔''بنا باتی کے دیپ'' میں کمزور لمحوں کی انھیں کمزرویوں کو ظاہر کیا ہے۔

’’بندھن اپنے اپنے‘‘ میں شنکرشیش نے جدید تعلیمی نظام میں پھیلی بے ایمانی کا پردہ فاش کیا ہے۔ ’کھجراہو کی شلپی‘‘ میں کھجراہو کے مندر کی تعمیر فنکاری کا نمونہ پیش کرنے کے ساتھ ان مجسموں میں چھپے اس سچ کو بھی ظاہر کیا ہے جس نے فنکار کو اسکی تخلیق کے لئے مجبور کیا۔

’’ایک اور دورنا چاریہ‘‘ میں ہمارے سماجی حالات، نظام اور عوام کی جدوجہد ان کی پریشانیوں کو پیش کرتا ہے۔ اس ڈرامے کے ذریعہ تعلیمی نظام میں پھیلی بے ایمانی اور ایک متوسط طبقے کے استاد کے حالات کو ظاہر کرنے کے ساتھ سماج میں پھیلی ان بدعنوانیوں کے خلاف سوال اٹھائے گئے ہیں۔ ’راچھس‘ میں انھوں نے زندگی کے سنجیدہ مسائل پیش کرتے ہوئے راچھس کے کردار کے حوالے سے انسانی ذہن میں ہونے والی کشمکش کو دکھایا ہے۔

’کومل گندھار‘ کا موضوع مہابھارت کی داستان پر مبنی ہے جس میں انھوں نے گندھارا اور دھرت راشٹ کی شادی سے لے کر موت تک کے واقعہ کو پلاٹ کے طور پر لیا ہے۔ گندھاری کے کردار کے ذریعہ مردانہ سماج میں عورت کی حالت و بے بسی کو دکھایا ہے اس ڈرامے میں گندھاری ظلم کا شکار عورت کی علامت کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔

ان ڈراموں کے علاوہ ’’تربھج کا چوتھا کوڑ‘‘ بیٹوں والا باپ، پھندی، کال جئی، گھر وندا، ارے مایاوی سرور، رکت بیج، پوسٹر چہرے، باڑھ کا پانی اور ایکانکی میں ہندی کا بھوت، پنچ تنتر، دوریاں، وغیرہ شائع ہوئے۔ ان کا آخری تخلیق ’’آدھی رات کے بعد‘‘ ہے۔ جس میں انھوں نے ایک منفی کردار کے ذریعہ ایک مثبت کردار کی حقیقت کو ظاہر کیا ہے۔

باڑھ کا پانی (تجزیہ)

شنکر شیش نے باڑھ کا پانی کے ذریعہ آزادی وطن کے وقت اور اس کے بعد مذہب و طبقے کو بنیاد بنا کر ملک کے حکمرانوں نے جوگندی سیاست ترتیب دی اور نچلے طبقے کا استعمال کیا۔ کمزور طبقے کی زندگی کی حقیقتوں کو اس ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔ ملک آزاد ہونے کے بعد بھی آج بہت سے افراد تنگ دستی کی زندگی گزار رہے ہیں۔ وہ آج بھی دو وقت کی روٹی کے لئے اتنے ہی پریشان ہیں جتنا آزادی سے پہلے تھے۔ اس کے برعکس سماج کا اعلیٰ طبقہ امیر سے امیر تر ہوتا گیا۔ ان حالات میں اعلیٰ طبقہ کے بنائے گئے اصولوں اور طبقاتی فرق کے خلاف کمزور طبقہ کی جدوجہد کو ڈرامے کا موضوع بنایا گیا ہے۔

تین ایکٹ پر مشتمل اس ڈرامے میں نچلے طبقہ سے تعلق رکھنے والے نول کے ذریعہ ہریجنوں کے حالات و طبقاتی کشمکش کے خلاف آواز اٹھاتے دکھایا گیا ہے۔ طبقاتی فرق ہی ڈرامے کا مرکزی خیال ہے۔ ڈرامے میں گیارہ کردار ہیں۔ کچھی، چھتیو، گنپت، چندن، نول ہرجنوں کے طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنھیں پنڈت ماتادین اور ٹھاکر جیسے اعلیٰ طبقہ کے لوگوں نے گاؤں سے الگ کر کے ایک ٹیلے پر بستی بسانے کے لئے مجبور کر دیا ہے۔ جس کی تصویر ڈراما نگار نے گنپت کے ذریعہ ادا ہونے والے مکالموں میں اس طرح پیش کی ہے:

> “xuir % r> bruh D;k fQØ iMh g------
> gekj edkuk rd ikuh ugh vk ldrkA ge xko
> okyk u nj Vhy ij clk j[kk gA xko l fcYdy
> nj ftll gekjh Nk;k Hkh fdlh dk u N ldA
> gekjk pgjk n[k fdlh dh bdknlh vkj pkFk
> [kjkc u gkA** 21

گاؤں سے دور ٹیلے پر آباد یہ بستی دراصل نفرت اور توہین کی علامت ہے جس کا کمزور طبقہ ہمیشہ

شکار رہا ہے۔گاؤں جہاں پنڈت ماتا دین اورٹھا کر جیسے لوگوں کا بول بالا ہے۔ یہ ان لوگوں کو انسان نہیں سمجھتے اور صرف طبقاتی فرق کی بنیاد پر ان کے ساتھ جانوروں جیسا سلوک کرتے ہیں۔اچانک گاؤں کے پاس کی نرمداندی کا پانی بڑھنے لگتا ہے اور دھیرے دھیرے یہ بھیانک باڑھ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔جس کے سبب پورا گاؤں ڈوب جاتا ہے لیکن ٹیلے پر آباد بستی باڑھ کے قہر سے محفوظ ہے۔باڑھ کے سبب پنڈت ماتا دین اورٹھا کر کا گھر بھی ڈوب جاتا ہے۔اس مصیبت کے وقت ٹیلے پر آباد بستی کے لوگ ہی ان کے کام آتے ہیں کیونکہ ان کے یہاں ہمدردی وانسانیت کا جذبہ موجود ہے۔ان حالات میں چھیتو کی بیوی اپنے بیٹے نول کے لئے پریشان ہوتی ہے تو چھیتو اسے سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

^^Nhr % vc Bkdj th dk Hkjklk g| y{ehA ogh rkju okyk vkj ekju okyk gA fQj lkjk xko elhcr e g| y{ehA uoy t:j ykxk dh enn dj jgk gkxkA elhcr d le;u tkfr gkrh g] u /kje] tc vkneh gh u jgxk] rk dgk dh tkfr dgk dk /kjeA** 22

چھیتو کے یہ مکالمے انسانیت کے جذبے سے پر ہیں ادنیٰ اور کمزور طبقے سے تعلق رکھنے والا یہ شخص اپنے ان جملوں سے سماج میں پھیلی اس برائی پر نادانستہ طور پر گہرا طنز کر جاتا ہے اس ڈرامے میں نول کا کردار بہت مضبوط ہے وہ پڑھا لکھا اعلیٰ سوچ کا مالک نوجوان ہے جو اپنی جدوجہد سے ان سماجی حالات کو تبدیل کرنا چاہتا ہے چنانچہ وہ فرار حاصل کرنے کے بجائے ان مشکل حالات کا ڈٹ کر سامنا کرتا ہے۔اپنی ماں کے سمجھانے پر وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

^^uoy % ugh ek] e 'kgj ugh tkÅxkA ;gk ejh tku pyh tk,] rk Hkh ugh tkÅxkA eu Hkkxuk ugh lh[kk gA** 23

نول کے ان الفاظ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے یہاں پریشانیوں سے بھاگنے کا نہیں بلکہ ان

سے لڑنے کا جذبہ موجود ہے۔ دوسری طرف اس قدرتی قہر کے وقت بھی پنڈت ماتا دین اور ٹھاکر جیسے لوگ ڈوب مرنے کے خوف میں مبتلا ہونے کے باوجود اپنی نسلی وطبقاتی سوچ سے اوپر نہیں اٹھ پاتے چنانچہ جب نول ان کو بچانے پہنچتا ہے تو ٹھاکر اسی سوچ کے زیر اثر یہ جملہ ادا کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

^^[kcjnkj] tk r ?kj e ?klk! xkyh ekj nxk-------
ij**24

اس 'پر' میں بہت سی ان کہی باتیں چھپی ہیں۔ ٹھاکر کو مرنا منظور ہے لیکن ایک ہریجن کے ہاتھوں زندگی منظور نہیں۔ لیکن حالات ٹھاکر اور پنڈت ماتا دین کو ہریجنوں کی بستی میں پناہ لینے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ ان کے خلوص کو دیکھ کر ٹھاکر اپنی سوچ پر شرمندہ ہو جاتا ہے۔ اسی دوران اس پر یہ راز آشکار ہوتا ہے کہ انسان اپنی نسل سے نہیں بلکہ عمل سے بڑا ہوتا ہے۔ ان چھوٹے لوگوں کے عمل نے ہی آج ان کو ان سے بڑا مقام عطا کر دیا ہے۔ پنڈت ماتا دین نے چھیتو کے جھونپڑے میں پناہ تو حاصل کر لی ہے لیکن اس کے اندر کا پنڈت ابھی بھی ضعیف الاعتقادی کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ اس کے اندر ابھی بھی چھوا چھوت کا جذبہ موجود ہے چنانچہ جب یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ ٹھاکر نے چھیتو کے گھر پانی پی لیا ہے تو اس کے اندر چھپا یہ جذبہ ظاہر ہو جاتا ہے۔ پنڈت کہتا ہے:

^^ifMr % D;k dgk ih fy;k! rEg dN yxk
ugh**25

اس پریشانی کے عالم میں بھی پنڈت کشمکش کا شکار ہے۔ وہ ابھی بھی مذہب اور ڈھونگ میں فرق نہیں سمجھ پا رہا ہے۔ اس لئے وہ ٹھاکر سے کہتا ہے کہ یہاں کا کھانا کھانے پر کیا اس کا مذہب باقی رہے گا؟ اسلئے ٹھاکر کو اپنے مذہب کا کچھ تو خیال کرنا چاہئے۔ ٹھاکر اور پنڈت ماتا دین کے درمیان اس بات کو لے کر ادا ہونے والے مکالمہ اس طرح ہیں اقتباس ملاحظہ ہو:

^^Bkdj % ifMr Hk[k yxu d ckn lcl cMk /kje
D;k g\ [kkuk fd ;g iNuk&[kkuk fdl tkfr o
/kje oky u cuk;k g\ ifMr e dgrk g] reu

vkt rd og /kje crk;k ftldk lEcU/k 'kjhj l
g] vkRek l ughA n[kr ugh] fdruk lkQ lFkjk
?kj g] fdru lkQ lFkj vkneh g] ifMr bru gh
fnuk rd reu ge ykxk dk bu funk'k ykxk l
vyx j[kkA----- D;k re [kkuk ugh [kkvkx\
ifMr % pkd dj vkt ejk or gA
Bkdj % vkj ikuh lkr fnuk rd ugh mrjk rk]
D;k lkr fnuk rd ikuh ugh fi;kxA lkr fnuk
rd [kkuk ugh [kkvkx& D;k ik.k nkx\
ifMr % vHkh rk ik.k ugh tk jg g uA rc dh rc
n[kh tk,xhA
Bkdj % bldk eryc g] tc ik.k d yky iMx
rc re[kk ykxA vHkh l D;k ugh [kkr\ <kx D;k
jpkr gk\
ifMr % re /kje dk <kx dgr gk\
Bkdj % re ftl /kje dgr gk og flQ <kx g]
flQ <kxA** 26

ٹھاکر کے یہ مکالمے مذہب کے نام پر ریا کاری کرنے والوں کی پہچان کراتے ہیں ۔ٹھاکر کی طرح بٹیسر بھی پنڈت کو ان الفاظ میں سمجھانے کی کوشش کرتا ہے ۔ جملہ ملاحظہ ہو:

^^cVlj % tekuk cny jgk g ifMr] mld
lkFk re Hkh cnykA ub ih<h d lkeu vkneh dk
vPNk ueuk i'k djkA** 27

بٹیسر اور ٹھاکر کی باتیں پنڈت پر اثر دکھاتی ہیں لیکن اس کا من ابھی بھی کشمکش میں مبتلا ہے ۔ پنڈت کے انکار سے غم زدہ لکشمی ،چھیتو ،اور بٹیسر وغیرہ بھی کھانا کھانے سے انکار کر دیتے ہیں ۔لیکن ٹھاکر صاحب کھانا کھانے پر بضد ہیں اس نقطۂ عروج کو ڈراما نگار نے پنڈت کی باطنی تبدیلی کے ساتھ فنکارانہ انداز میں دکھایا ہے ۔آخر کار پنڈت اپنے نام نہاد و مذہب کی زنجیروں کو توڑ کر ان کے ساتھ کھانے میں شامل ہو جاتا ہے ۔یہی نہیں بلکہ وہ وعدہ کرتا ہے کہ گاؤں کا ہر مندر ان لوگوں کے لئے بھی

کھول دیا جائے گا۔ جہاں جانے کے سبب سے ہی ان نچلے طبقے کے لوگوں کو گاؤں سے باہر نکالدیا گیا تھا۔ پنڈٹ اپنے اس فعل پر شرمندہ ہے چنانچہ اسے اپنے جرم کی تلافی کے لئے وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے۔

^^ifMr % ugh cVIj ;g efnj vc lcd fy,
[kyk jgxkA e [kn [kkyxk efUnj d }kj lcd
fy,A
Bkdj] pkg ijh nfu;k ,d rjQ gk tk, ij
if.Mr viuh ckr l ugh gVxkA** 28

پنڈت کی شخصیت میں آئی یہ تبدیلی نچلے اور اعلیٰ طبقے میں اتحاد قائم کرنے کے ساتھ اس گاؤں کی از سر نو تعمیر میں بھی مددگار ثابت ہوتی ہے۔ اسی بیچ پنڈت کا بیٹا رگھو بھی واپس آجاتا ہے اور اپنے بھائی کی موت کی خبر سناتا ہے۔ اور یہ بتاتا ہے کہ اس کی لاش کو کوئی بھی ہریجن چھونے کو تیار نہیں جسے سن کر بٹیسر کے منھ سے یہ مکالمے ادا ہوتے ہیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو

^^cVIj % n[kk Bkdj ;g gkyr g gekj ;gk dhA
pUn ej x;k ij mldh tkr mld lkFk ugh
ejhA og tkr e gh ink gvk] tkr e c<k] tkr e
gh ejk] ij eju d ckn Hkh og tkr d cU/kuk l
eDr ugh gvkA vkt fdlh gfjtu dh yk'k gkrh
rk Åph tkr oky ml N ugh ldrA fgUn
elyeku dk ugh Nrk] blkb dk ugh NrkA pkjk
vkj eu"; eu"; dk vLi'; le>rk gAvkneh vc
pUnek ij igp pdk g] ij ge viu n'k d
djkMk ykxk rd ugh igp ik, gA e dgrk g
;g Nvk Nr gekj n'k dh Nkrh dk lcl cMk
?kko gA nlj ykx ?kkodk bykt djr g ij ge
vkt Hkh ml iky jg gA bl ck< u ge lcd
fl[kk fn;k gABhd g] og gekjk lc dN cgk dj
y xb] ij lkFk gh gekj euk dk ey Hkh y xbA

ifMr ,d bl l Hkh Hk;kud ck< gekj n'k dk ?kj
jgh g] ;g g vkilh QV dhA vu'kklughurk
dhA LokFk dh vkj fglk dhA;g ck< ge fn[kkb
ugh nrh] ij ge f?kj x, gA** 29

بیٹسر کے ان جملوں کے ساتھ ڈرامے کا اختتام ہوتا ہے۔ یہ ڈراما ہمیں فرقہ وارانہ ذہنیت رکھنے والے لوگوں کے خلاف متحد ہو کر لڑنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اس ڈرامے کا مقصد چھوا، چھوت اور نسلی امتیاز کو بھلا کر آپس میں بھائی چارے کو قائم کرنا ہے۔ کیونکہ نسلی امتیاز نے ہمارے ملک میں گھاؤ کی شکل اختیار کر لی ہے اور اگر جلد ہی زخم کا علاج نہیں کیا گیا تو یہ ناسور کی شکل میں تبدیل ہو جائے گا۔ آج اس ملک کی عوام اس طبقاتی فرق کا شکار ہے سیاسی طاقتیں مزید اس کو فروغ دے کر اپنا مفاد حاصل کر رہی ہیں۔ ہمیں اس مسئلے پر غور و فکر کرنے کے ساتھ متحد ہو کر ان کی سازشوں کو بے نقاب کرنے کے ساتھ ان کے خلاف آواز ٹھانے کی ضرورت تبھی اس ملک کی عوام کو اس کا حق حاصل ہو پائے گا۔ ڈرامے میں دو طرح کی سوچ رکھنے والے کردار ہمارے سامنے ابھر کر آتے ہیں۔ ہریجنوں کے طبقے سے تعلق رکھنے والا گنپت منفی سوچ کا مالک ہے کیونکہ جب پنڈت اور ٹھاکر ان کی بستی میں پناہ لینے آتے ہیں تو وہ ان کے خلاف باتیں کرتا ہے۔ پنڈت اور ٹھاکر بھی منفی سوچ رکھنے والے کردار ہیں۔ لیکن بعد میں حالات ان کے خیالات کو تبدیل کر دیتے ہیں۔ لکشمی، چھتیو، نول، بٹیسر، برکت اور چمپا کے کردار مثبت پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں جن لوگوں نے ان کو گاؤں سے در بدر کیا انھیں کی مدد کر کے یہ لوگ اپنی اچھی سوچ و انسانیت کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ کاویری کا کردار محض تھوڑی دیر کے لئے ہی سامنے آتا ہے اس سے اس کی حیثیت ضمنی ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس چمپا اور لکشمی کا کردار متحرک ہے جو ان کے عمل میں دکھائی دیتا ہے۔ بٹیسر کا کردار ایک مصلح کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے جو پنڈت، ٹھاکر اور گنپت کو ہر جگہ اچھے برے کی نصیحت کرتا نظر آتا ہے۔ نول کا کردار ایک پر جوش نو جوان کا کردار ہے جو اپنے عمل سے

ڈرامے میں جان پیدا کر دیتا ہے رگھو اور چندو کے کردار ضمنی طور پر سامنے آتے ہیں جو ڈرامے کے ارتقاء میں مددگار ہیں۔ ڈرامے میں عام ہندی زبان کے ساتھ ،اردو کے الفاظ بھی موجود ہیں۔ جگہ جگہ گاؤں کی زبان کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ منظر نگاری پر ڈراما نگار کو قدرت حاصل ہے، جس کا ثبوت ہمیں باڑھ کے منظر میں دکھائی دیتا ہے۔ انسانی جذبات اور نفسیات کی عمدہ تصویریں ڈرامے کے مختلف کرداروں میں دکھائی دیتی ہیں۔فن اور موضوع کے اعتبار سے یہ کامیاب ڈراما ہے جو موجودہ مسائل کو شش کرنے کے ساتھ شنکر شیش کو ایک الگ مقام عطا کرتا ہے۔

اندھا یگ (تجزیہ)

ہندی ڈرامے کی روایت میں دھرم ویر بھارتی اس ممتاز شخصیت کا نام ہے جس نے محض ایک ڈراما ہی لکھ کر شہرت کی منزلوں کو چھولیا۔اس کے علاوہ انھوں نے کچھ ایکانکی بھی لکھے ۔لیکن ''اندھا یگ'' کی تخلیق نے ڈرامے کی دنیا میں انھیں حیات جاوداں بخش دیا۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد نا موافق حالات اور غیر محفوظ مستقبل سے پوری،انسانیت خوفزہ ہواٹھی اس دہشت ناکی نے انسان سے اس کی انسانیت اوراخلاقی احساس کو چھین لیا۔عزت و ناموس،اخلاق اقتدار اصول اورانسانیت صرف کھوکھلے لفظ بن کر رہ گئے۔اس وقت کے ہندوستان کے حالات اور مسائل نے ادیبوں و دانشوروں کو مضطرب کر دیا۔ چنانچہ دھرم ویر بھارتی جیسا حساس تخلیق کاران حالات سے اپنے کوالگ نہ رکھ سکا۔اس لئے جنگ اور جنگ کے بعد کے ماحول کو مضوع بنا کر ۱۹۵۴ء میں ''اندھا یگ'' جیسے ناٹک کی تخلیق کی۔

''اندھا یگ'' پانچ ایکٹ پرمبنی منظوم ڈراما ہے جس میں مہابھارت کے مشہور واقعہ کو بنیاد بنایا گیا ہے۔مہابھارت میں کورو اور پانڈو کے بیچ ہونے وانے والی جنگ کے اٹھارویں دن کی شام سے لے کر کرشن کی موت تک کے پہلوؤں کو ڈرامے میں پلاٹ کے طور پرلیا گیا ہے۔اس ڈرامے کا مقصد تقسیم کے بعد کے حالات کو پیش کرنا ہے۔اندھا یگ کی کہانی پران کے قصے کا ماخذ ہونے پربھی عصری احساس سے جوڑتی ہے۔

ڈراما اندھا یگ کی ابتدا مہابھارت کی جنگ کے دوران پھیلی تباہی اور جنگ کے بعد پیدا ہوئے دہشت ناک منظر کو دیکھ کر پانڈو کی فکر سے شروع ہوتی ہے۔اندھا یگ کا مقصد انسانوں کی رسم ورواج کی بیڑیوں میں جکڑی تہذیب وثقافت اوراس کے مسائل کو بھی پیش کرنا ہے۔مہابھارت کے کرداروں

کے حوالے سے آج کے انسانوں کی شخصیت کو جانچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ویاس کی تخلیق کردہ مہابھارت میں زندگی کی جن حقیقتوں نے عصری سماج میں پیچیدگی اختیار کرلی ہے۔انھیں حقیقتوں کا اظہار ہی ڈراما نگار کا مقصد ہے۔اس ڈرامے کے بارے میں دھرم ویر بھارتی تحریر کرتے ہیں کہ:

^^;g dFkk mUgh vU/kk dh g ;k dFkk T;kfr
dh g vU/kk d ek/;e lA** [30]

ان الفاظ کے ذریعہ دھرم ویر بھارتی یہ کہنا چاہتے ہیں کہ آجبھی وہی اندھی تہذیب موجود ہے جو مہابھارت کے وقت تھی اور موجودہ عہد میں ان اندھیوں کی تعداد میں مہابھارت کے عہد کے مقابلے میں مزید اضافہ ہوگیا ہے۔ اندھا یگ کے کردار اشوتھاما کے حوالے سے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے کہ آج کا انسان اپنے آپ کو تہذیب یافتہ ،عقل منداور ترقی پذیر مانتا ہے لیکن اس کے برعکس درحقیقت آج بھی وہ جانوروں کی طرح عقل وشعور سے خالی ہے۔

’’اندھا یگ‘‘ میں تخلیق کار مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے آتا ہے کہیں ویدر کبھی سنجے کہیں کرپا چاریہ اور کہیں پرہری کے روپ میں ۔ویدر ڈرامے میں ضمنی کردار کے طور پر داخل ہوتے ہیں۔اور آج کے مصنف کی فکر کی پیروی کرتے ہیں۔وہ سماج کے طبقہ میں عزت وناموس کی حفاظت کے حمایتی ہیں۔ جن کا اندازہ دھرت راشٹر سے کہے گئے ان الفاظوں سے ہوجاتا ہے۔ بند ملاحظہ ہو:

^^e;knk er rkMk
rkMh gb e;knk
dpy g, vtxj lh
xtfydk e dkjo o'k dk yiV dj
l[kh ydMh lk rkM MkyxhA** [31]

یہ الفاظ ویدر کے جذبات کے ساتھ مصنف کے جذبات کو بھی بیان کرتے ہیں۔آزادی وطن کے کچھ برسوں بعد ہی مغربی تقلید کے سبب ملک میں تہذیبی قدروں ،رسم ورواج ،اعتقادات کے خلاف ایک مہم چل نکلی تھی چنانچہ ہندوستان کا ایک بڑا طبقہ اپنی ان روایتی اقدار کے مطابق زندگی گزارنے کو تیار

نہیں تھا۔ اندھا یگ میں ویدر کا کردار قدیم و جدید دور کے بیچ مطابقت کرتا نظر آتا ہے۔ اندھا یگ کا مصنف ویدر کی شخصیت کے آئینے میں اپنے آپ کو دیکھتے ہوئے آگے بڑھتا ہے وہ ماضی سے رشتہ نہیں توڑتا، حال کی تبدیلیوں سے انکار نہیں کرتا اور مستقبل سے نظریں نہیں چراتا۔

کرشن، اشوتھاما، یویوتسو، گندھاری کہانی کو ایک سطح تک ہی آگے بڑھاتے ہیں کرشن کے کردار میں مثالیت وحقیقت کا امتزاج پیدا کر کے ڈراما نگار نے اپنی فنی پختگی کی عمدہ مثال پیش کی ہے۔ زندگی کے اصولوں کے مطابق کرشن کے مرنے سے پہلے ان کے منہ سے نکلنے والے الفاظ ملاحظہ ہوں:

^^e;knk ;Dr vkpj.k e] fur uru l tu e
fuHk;rk d] lkgl d] eerk d] jl d {k.k e
thfor vkj lfØ; gk mBxk e ckj&ckjA** 32

مثالی کردار ہوتے ہوئے بھی کرشن مرکزی کردار نہیں بلکہ اشوتھاما ہے۔ گندھاری کی بغاوت کرشن کی شخصیت پر چڑھے فرشتے کے کھول کو ہٹا دیتی ہے مکالمہ ملاحظہ ہو:

^^fonj&iHk Fk o
xU/kkjh& dHkh ugh** 33

پھر نہ جانے کیوں وہ ڈرامے کے آخیر میں کرشن کی محبت میں بہہ جاتی ہے وہ کہتی ہے:

^^dkb ugh e viu lk i=k d fy,
yfdu d".k re ij
ejh eerk vxk/k gA
dj nr 'kki ;g ejk re vLohdkj
rk D;k e> n[k gkrk
e Fkh fujk'k]e dV Fkh]
i=ghu FkhA** 34

ان جملوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ گندھاری کی ذہنی حالت ٹھیک نہ ہونے کے سبب اس نے بہت بڑی غلطی کر دی ہے۔ اندھا یگ میں گندھاری کا کردار ہی با اثر ہے جو ایک پر اثر مخالفت کھڑی کر دیتی ہے۔ ایسے وقت میں جب اس کی مزاحمت عروج پر تھی وہ اضمحلال کا شکار ہو گئی۔ اندھا یگ میں کرشن

ناموجود ہوتے ہوئے بھی موجود ہیں۔ کہیں مکالمے میں کہیں پر چھائیں کی شکل میں تو کہیں آواز کے ذریعہ یعنی وہ غیر حاضر طور پر سب جگہ موجود ہیں یہ موجودگی ان کو انسان کے درجہ سے اٹھا کر فرشتہ بنا دیتی ہے۔

ڈرامے کی کہانی کو متحرک بنانے کے لئے دھرم ویر بھارتی نے مختلف تکنیک کا سہارا لیا ہے۔ کہیں روایتی گانوں یا کورس کا اور موضوع کی مناسبت ٹون اور لے کا۔ مذہبی اور روایتی گانے جہاں ایک طرف قصوں کے لئے پس منظر تیار کرتے ہیں اور اسٹیج پر ادا ہونے والے واقعات کی خبر بھی دیتے ہیں۔تو دوسری طرف تبدیلی منظر میں بھی مدد گار ہوتے ہیں۔ پہلے پیش کیا جانے والا کورس مختصراً آگے آنے والے واقعات کا علم کراتا ہے۔ دوسرا کورس ایکٹ کے آخیر میں گایا جاتا ہے۔ جو ڈرامے کو متحرک بنانے کے ساتھ ناظرین کے دل میں اس پیش کئے جانے والے منظر کے لئے جذبات کو ابھارتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ بند دیکھئے:

^^vUr%ij e ej?kV dh lh [kkek'kh
d'k xU/kkjh cBh g 'kh'k >dk,
flgklu ij /krjk"V eku cB g
lt; vc rd dN Hkh lokn ugh yk,A** 35

یہ جملے ڈرامے کو آگے کی کڑی سے جوڑتے ہیں۔

اس ڈرامے کے سبھی کردار بڑے انوکھے پن کے ساتھ کسی نہ کسی شکل میں ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس ڈرامے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ بھگوان کے رہتے ہوئے بھی جنگ لڑی گئی اور ان کے مر جانے کے بعد بھی اور یہ اندھا پن اس دور سے لے کر آج تک موجود ہے۔ اندھا یگ کا مقصد دوسری جنگ عظیم کے بعد پیدا ہونے والی صورت حال کا ظہار ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موضوع ماضی سے وابستہ ہونے کے باوجود اندھا یگ پورے طور پر جدید تخلیق ہے۔ پران کے آئینے میں یہ آج اور آنے والے کل کا عکس دکھاتی ہے۔ خود دھرم ویر بھارتی کے الفاظ میں:

^^ml fnu tk vU/kk ;x vorfjr gvk tx ij

chrrk ugh jg jg dj ngjkrk gA** 36

اندھا یگ میں بھارتی نے سنسکرت اوراردو کے تدبھو اور تتسم الفاظ کے ساتھ ملکی زبان کا استعمال کیا ہے۔ یہ ڈراما کسی ایک فرد کا المیہ نہیں بلکہ اس وقت کے تمام افراد کا المیہ ہے۔اس ڈرامے کی پیشکش کا انداز شاعرانہ ہے۔منظر نگاری، جذبات نگاری اور انسانی نفسیات پر ڈراما نگار کو پوری دسترس حاصل ہے۔ بھارتی کے بعد شاعرانہ طرز پر لکھئے گئے ڈراموں کا سلسلہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس نئے تجربے نے نئے تخلیق کاروں کو متاثر کیا اور آگے چل کر ''ایک کنٹھ وش پائی'' جیسے ڈراموں کی تخلیق ہوئی لیکن اندھا یگ اس روایت میں میل کا پتھر ثابت ہوا۔

پران وتاریخ کے قصوں کو لے کر لکھے گئے ڈراموں پر پہلے غور وفکر کریں تو یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ان تخلیقوں میں ڈراما نگار نے انسان کو نیا عقلیت پسند نظریہ فکر دیا۔ پران وتاریخی قصوں کو انھوں نے دلیل، فہم وبصیرتوں کی کسوٹی پر پرکھا اور زندگی کی حقیقتوں کا اظہار وسیع انداز میں مختلف حوالوں سے کیا۔ ان قصوں کے ماحول کے کینوس پر انھوں نے آج کے انسان کی زندگی کو دیکھا۔ ان تاریخی کہانیوں کے فرشتہ صفت کردار آج بھی سماج کی عظیم شخصیتوں کے کردار کو پیش کرتے ہیں۔ یہ کردار مشکلات سے لڑنے کے ساتھ ان کا حل بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کی کمزوریوں پر اصول پسندی کی قلعی نہیں چڑھائی جاتی بلکہ ان فرشتہ صفت کرداروں کی کمزوریاں باہر آکر ان کرداروں کو عام انسان کے طور پر پیش کرنے میں مددگار ہوتی ہیں۔ ان فرشتہ صفت کردار کے مثالی روپ کو ڈراما نگاروں نے انسانی دنیاوی اور عملی سانچے میں ڈھالا ہے۔ ڈراموں کے موضوعات سے حال کی صورتوں کا احساس دلانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر کوڑنا ک، اندھا یگ، ایک ستیہ ہرش چندر وغیرہ۔ وطن کی آزادی سے پہلے ان ڈراموں نے آزادی کے جذبہ کو فروغ دیا۔ قوم پرستی، وطن سے وفاداری کے اصولوں کو قائم کیا۔ تو آزادی وطن کے بعد ان تاریخی ڈراموں نے ملک کے موجودہ مسائل و ماحول کو ان ڈراموں میں جگہ دی۔ تہذیبی و تمدنی فروغ کے نطقہ نظر سے بھی تاریخی موضوعات کو بطور پلاٹ لیا گیا ہے۔ لیکن کچھ ڈراما نگاروں نے حقیقت کو براہ راست پیش کر کے مسائل حیات سے جدوجہد کرنے والے ان انسانوں سے بلاواسطہ تعلق قائم کیا۔ اس سلسلے میں لکشمی نارائن لال، امرت رائے، بپن کمار اگروال، شیل ونود رستوگی، لکشمی کانت درما، نریش مہتا، اپندر ناتھ اشک، بھگوتی چرن ورما، ول رینا، ریوتی شرن شرما، منوبھنڈاری، سرویشور دیال سکسینہ وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

لکشمی نارائن لال 'مادا کیکٹس' میں کیکٹس تو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہوئے سدھیر، اروند، ددا، سجاتا، آنند وغیرہ کرداروں کے ذریعہ اعلیٰ طبقہ کے کھوکھلے پن کو دکھایا۔ 'اندھا کنواں'' میں

سوکا کے کردار کے ذریعہ گاؤں کے نسوانی طبقہ کی تکلیفوں کو دکھایا ہے کہ کس طرح جانوروں سی زندگی گزارنے پر مجبور عورتیں اپنے شوہر کے ظلم کے خلاف آواز نہیں اٹھاتیں بلکہ اپنی جان کی قربانی دے کر اس کی زندگی کو بچا کر ایک مثالی ہندوستانی عورت کے تصور کو پیش کرتی ہے۔ ''رات کی رانی'' میں ڈراما نگار نے مزدوروں اور سرمایہ داروں کے بیچ کی جدوجہد کو بڑی کامیابی کے ساتھ دکھایا ہے۔ ڈرامے میں اپنے وجود کی بقاء کے لئے مزدوروں کی جدجہد کو بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ڈراما زبان و بیان مکالمہ اور پیشکش کے لحاظ سے کامیاب ہے۔ اس کے علاوہ اپنے ڈرامے 'درپن' میں اور 'کرفیو' میں بھی سماجی مسائل کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ ابھارا ہے۔

'امرت رائے' نے بہت کم ڈرامے لکھے ہیں لیکن جو تخلیق کئے ان کے حوالے سے سماج کے مسائل کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'چندیوں کی جھالر' ان کا ایسا ہی ڈراما ہے جس میں انھوں نے آزادی کے بعد بدلتی ہوئی قدروں کی مشکلات کو دکھایا ہے۔ نندن، دیپا، اور منگل کے کردار کے حوالے سے ایک بدحال سماج کی بے بسی کو پیش کیا ہے۔ 'ہم لوگ' ان کا طربیہ ڈراما ہے جس میں انھوں نے کاہل اور ڈھونگی لوگوں کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ 'شتابدی' بھی ان کا ڈراما ہے۔

اسٹیج پر نئے تجربے کرنے والوں میں 'پپن کمار اگروال' کا نام قابل ذکر ہے۔ انھوں نے تین اپاہج، لوٹن، اور کھوئے ہوئے آدمی کی کھوج وغیرہ ڈرامے لکھے۔ تین اپاہج' فنی نقطۂ نظر سے کمزور ڈراما ہے کیونکہ اس کا پلاٹ مربوط نہیں ہے۔ سب کچھ بکھرا اور بے ربط سا ہے۔ پورے ڈرامے میں کرداروں کو آزادی، بھاشن بازی، اور سب پر طنز کرتے دکھایا گیا ہے۔ ''لوٹن'' میں صنعت کاری کے درمیان گھرے ہوئے آدمی کی مشکلات کو دکھایا گیا ہے۔ تیسرا ڈراما کھوئے ہوئے آدمی کی کھوج۔ منظوم ڈرامے کی شکل میں ایک نئی کوشش تھی۔

''شیل'' نے اپنے ڈرامے ''کسان'' میں ہندوستانی کسانوں اور زمینداروں کے بیچ زمین اور

حقوق کے لئے جد وجہد کو دکر آزادی کے بعد کے ہندوستان کے گاؤں کی زندگیوں کی حقیقت پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔زمینداری چلے جانے کے بعد بھی اپنے کو محفوظ رکھنے کے لئے گاؤں کے یہ زمیندار پنچائتوں کے سرپنچ، پولیس،اور گاؤں کے افسروں سے مل کر کس طرح عوام کو پریشان کرتے ہیں۔ظاہری طور پر عوام کی حفاظت کا ڈھونگ رچا کران کا کس طرح استحصال کرتے ہیں اس کا حقیقی اظہار ڈراما نگار نے کردار نیرج کے خاندان کے قصہ کے حوالے سے پیش کیا ہے۔''ہوا کے رخ''میں امول کے دوست کے ذریعہ بے روزگاری کے حالات کو دکھایا گیا ہے۔''تین دن؛ تین گھر'میں شیل نے بطور پلاٹ صنعتی شہر کی ایک گلی میں رہنے والے تین گھروں کی تین دن کی زندگی کو لیا ہے۔جس میں ڈراما نگار نے اس وقت سرمایہ داروں کے کالے کارنامے اوران سے پریشان متوسط اور نچلے طبقے کے لوگوں کے غصہ اورغیر اطمینانی کو راستہ دے کر ہندوستانی ماحول میں اٹھ رہے محنت کش اور سرمایہ دار کے بیچ کی جنگ کو دکھایا ہے۔

''ونو درستوگی'' نے اپنے ڈرامے آزادی کے بعد میں تقسیم ملک پناہ گزینوں کے مسائل اور ہندوستانی سماج میں پھیلے استحصال و بدعنوانیوں کی دلدوز تصویر پیش کر کے اپنے حقیقت پسند نظریہ فکر کا ثبوت دیا ہے۔سرمایہ دار طبقہ کا نمائندہ سیٹھ مانک چند،معلم طبقہ کا نمائندہ مدھپ اور لیڈروں کے ذریعہ چندے کے نام پر غبن کرنے والا لیڈر موجودہ زمانے کے لیڈر کی قیادت کرتا ہے۔یہ تمام کردار فکر تخیل پر مبنی نہیں بلکہ یہ سماج میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں۔آزادی وطن کے بعد ملک کے اندرونی حالات کی حقیقی تصویر پیش کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ یہ آزادی کی نہیں بلکہ ہماری موت کی تصویریں ہیں چنانچہ ان کمزوریوں سے روشناس کراتے ہوئے انھوں نے ہندوستانیوں میں ترقی کے جذبات اور مکمل طور پر آزاد ہونے کے لئے آمادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔زبان و بیان کے اعتبار سے بھی تین ایکٹ پر منحصر یہ ڈراما کامیاب ہے۔

'نئے ہاتھ'میں شادی سے متعلق موضوع کے حوالے سے رستوگی جی نے نئی نسل اور پرانی نسل کے

پیچ اصولوں کی جدوجہد کو دکھایا ہے۔قصہ یوں ہے کہ زمیندار قرض لے کر بیٹی کی شادی کسی امیر گھرانے کے لڑکے سے کرنے کا خواہش مند ہے لیکن لڑکی ایک غریب نوجوان سے محبت کرتی ہے یہ سن کر زمیندار خودکشی کونے کی کوشش کرتا ہے تو اس کا دوست نئی نسل کو ترجیح دینے کی صلاح دے کر خاموش کر دیتا ہے۔

'آدمی کا زہر' لکشمی کانت ورما کا ڈراما ہے جس میں سماجی اصلاح یا سماجی فلاح و بہود کے نام پر چلائی جانے والی مختلف تدبیروں پر طنز کیا ہے لیکن ناٹک کا بنیادی مسئلہ اپنے کو جدید تہذیب کے رنگ میں نہ ڈھال پانے والے ایک رحم دل ادیب کی شخصیت کی ٹوٹ پھوٹ کو دکھاتا ہے۔ڈرامے کا ہیرو شرن ایک ادیب ہے جو جانوروں کی حفاظت کرنے والی انجمن کی تشکیل کرتا ہے۔اپنے وجود کو مستحکم کرنے کی بجائے وہ زندگی کی بنیادی ونمائشی ماحول میں فٹ نہیں کر پاتا۔چنانچہ وہ معاشی تنگی کا شکار ہو جاتا ہے۔شرن کے کردار کے حوالے سے دراصل ڈراما نگار نے ادیبوں کی تنگی کی مالی مشکلات کو دکھایا ہے جو آج کے عہد میں بھی ادیبوں کا اہم مسئلہ ہے۔

'روشنی ایک ندی ہے' بھی ورما جی کا مسائلی ڈراما ہے۔

'نریش مہتا' نے ڈراما ہمارا گاؤں' میں زمیندار طبقے کی استحصالی تدبیروں کے حوالے سے کسانوں کی رحم بھری حالت کو دکھانے کے ساتھ ان میں آئی بیداری کو دکھایا ہے۔'صبح کے گھنٹے' غلام اور آزاد ہندوستان کی سیاست کا اظہار ہے ناٹک کا ہیرو انقلابی رجحان کا مالک ہے اپنے والد پر ہوئے زمیندار کے ظلم کے سبب وہ باغی ہو جاتا ہے۔مختلف خیال فکر سے گزرتے ہوئے اخیر میں وہ کمیونزم کا راستہ اختیار کرتا ہے لیکن پارٹی کے بہت سے اصولوں سے مخالفت کے سبب اسے الگ کر دیا جاتا ہے۔انقلاب میں حصہ لینے کی پاداش میں پھانسی کی سزا سنائی جاتی ہے۔ڈرامے میں گاندھیائی فکر، کانگریس، کمینوسٹ اور انقلابی تنظیموں کو دکھایا گیا ہے۔ناٹک میں فلش بیک تکنیک کے ذریعہ پھانسی کے انتظار میں جیل کی کوٹھری میں بند ہیرو اپنی زندگی میں کھو جاتا ہے۔پورا ڈراما تکنیک کے سہارے تسلسل کے ساتھ

آ گے بڑھتا ہے۔ 'روٹی اور بیٹی' میں نریش مہتا نے ہریجن کے مسائل کو اٹھایا ہے جو آج تک سماج میں پھیلا ہوا ہے۔ 'کھنڈت یاترائے' میں زمینداری چلے جانے کے بعد زمیندار طبقہ کس طرح اپنے اصولوں اور خودداری کو برقرار رکھنے میں کھوکھلا ہوا رہا ہے کو دکھایا ہے۔ دوسرے طرف سرمایہ داروں کی حکومت انسانوں اور تہذیبی قدروں کو ختم کرتی جارہی ہے قدیم قدروں و روایتوں کو چھوڑتے ہوئے انسان نے زندگی کے ہر مسائل کو پیسے سے تولنا شروع کر دیا ہے۔ جس سے آسانی کی بجائے دن بہ دن پریشانیاں بڑھتی جارہی ہیں۔ اس ٹوٹتے بکھرتے زمیندار طبقے کی نشانی سرین بابو ہیں وہ قرض لیتے ہیں لیکن کوٹھی فروخت نہیں کرتے اپنے لڑکے اور لڑکی کے نوکری کرنے پر غم زدہ ہیں۔ کیونکہ ان کے شعور میں قدیم تہذبی روایتیں کنڈلی مار کر بیٹھی ہوئی ہیں۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار سرین اس کا بیٹا مہین اور بیٹی نندتا اپنے عہد کے مٹتے انھیں تہذیبی اقدار کا شکار ہیں۔ یہ ڈراما مٹتے ہوئے سرمایہ دار خاندان کی حقیقی تصویر کشی کرنے کے ساتھ آج کی تہذیب پر قرارا طنز بھی کرتا ہے۔

تقسیم ملک کے بعد پناہ گزینوں کے مسائل پر لکھا گیا ڈراما ''اندھی گلی'' اپندر ناتھ اشک کے خاص یک بابی ڈرامے میں شمار ہوتا ہے براہ راست تو اس ڈرامے میں مکانوں کی قلت کے مسائل ابھر کر سامنے آتے ہیں لیکن در پردہ ڈراما نگار نے اس میں تقسیم کی دہشت ناکیوں سے خوفزدہ ایک پناہ گزین خاندان کی کہانی کے حوالے سے اس وقت پنا گزینوں کی خراب حالت اور سماج میں پھیلے استحصال ، بدعنوانی اور حکومتی طبقہ سے تعلق رکھنے والے افسروں کی کالا بازاری کی حقیقی تصویر پیش کی ہے۔ اپنے اس ڈرامے میں انھوں نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ از سر نو قیام کے لئے سرکار کی طرف سے جو کوششیں کی جاری ہی تھیں وہ کس طرح ملک کے مفاد پرست افسروں اور ان کی چاپلوسی کرنے والے لوگوں تک ہی محدود تھیں۔ ان کے حقیقی حقدار دوسروں کی نفرت و مذمت کا شکار بن کر در در کی ٹھوکر کھاتے ہوئے بھٹک رہے تھے۔ اس ڈرامے کا عنوان 'اندھی گلی' ایک ایسی گلی تھی جس میں مالی مجبوریوں کے سبب

کچھ پناہ گزین گھس آئے تھے لیکن یہاں 'اندھی گلی' کے حوالے سے ڈراما نگار نے انسانوں کی اس گری ہوئی ذلیل سوچ کی طرف اشارہ کیا ہے جو اپنے فاعدے کے اندھے پن میں دوسروں کی پوری زندگی کو ہی اندھیرے سے بھر دیا ہے۔

''بھگوتی چرن ورما'' نے اور روپیہ تمہیں کھا گیا'' اور پیسا'' کے عنوان سے سماجی مسائل پر مبنی ڈرامے لکھے ہیں۔''اور روپیہ کھا گیا'' انسان کی نفس پرستی کو ظاہر کرتا ہے۔آج کے مادی دور میں لوگ اس بات میں یقین رکھتے ہیں کہ پیسے کی طاقت عیش وعشرت کے تمام سامان مہیہ کرسکتی ہے۔اسلئے وہ روپئے کا پجاری بن گیا ہے ڈرامے کا ہیرو سیٹھ مانک چندروپئے کا ایسا ہی پجاری ہے۔جو اپنی اور اپنے خاندان کی زندگی کو آرام دہ بنانے کے لئے بینک سے دس ہزار چرالیتا ہے اور زندگی بھر روپیوں کو بھگوان مان کر اس کی عبادت میں مشغول رہتا ہے۔تین ابواب پر مشتمل اس طنزیہ ڈرامے کے ذریعہ بے ایمانی پر ایمانداری کی فتح دکھائی گئی ہے۔ڈراما نگار نے سماج میں پھیلی بے ایمانی چوری اور اس سے پیدا ہونے والی برائیوں کو ڈرامے میں پیش کیا ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ روپیہ خوشی اور سکون کی ضمانت نہیں۔برائی کا انجام برا ہی ہوتا ہے۔

'اور سب سے بڑا آدمی' میں بھی سماجی برائیوں کی طرف اشارہ ہے۔'پیسا بھی آج کے مادہ پرستی کے دور میں انسان کی بے لگام خواہشوں اور زیادہ لالچ کے سبب پیدا ہونے والی مشکلات کو دکھاتا ہے۔ ڈرامے کا مرکزی کردار شانتی لال متوسط طبقہ سے تعلق رکھتا ہے اور بینک میں مینیجر کے عہدہ پر فائز ہے لیکن اپنی لالچی فطرت کے سبب وہ اپنی پرسکون نوکری کو چھوڑ کر کالا بازاری کے جال میں پھنس جاتا ہے۔

''ول رینا' نے اپنے ڈرامے تین یگ میں ملک کی خدمت میں مشغول ایک خاندان کی تین نسلوں کو بطور موضوع لیا ہے۔ڈرامے کا کردار منّا نوجوان نسل کے غصے، بے اطمینانی اور بغاوت کو پیش کرتے ہوئے موجودہ نظام پر طنز کرتا ہے اور آزادی کے معنی پوچھتا ہے۔منّا کے والد کیلاش پرانی نسل کا

امید رکھنے والا کردار ہے۔ بوڑھا زمیندار شنکر لال مثالی کردار ہے جو بھٹکے ہوئے نوجوانوں کو راستہ دکھاتا ہے۔ڈراما نگار کا مقصدان کرداروں کے حوالے سے بدعنوانی کے اثرات کو زوال کا سبب بتانا ہے۔

''ریوتی سرن شرما'' کا چراغ کی لو'ایک ایماندار اور مثالی افسر کا قصہ ہے۔افسر کی بیوی اس سے محبت اور پھر شادی کر لینے کے بعد خوش نہیں ہے کیونکہ اس کا شوہر رشوت نہیں لیتا جس کے سبب اسے عیش کی زندگی میسر نہیں ہے۔اس کے اندر دولت عیش وعشرت اور ظاہر شان وشوکت کی پیاس ہے اپنی ان تشنہ خواہشوں کو پورا کرنے کے لئے وہ گریش نام کے دلال کے یہاں نوکری کر لیتی ہے جو افسروں کو دعوت اور عورت دے کر ان کے ذریعہ تجارت کرنے والوں کے کام کراتا ہے اور پیسے لیتا ہے۔افسر کی بیوی تارا اس کام کو برا خیال نہیں کرتی اور شوہر کے ذریعہ چھاپے میں پکڑی جانے والی بہی کھاتے کی کاپی پانچ ہزار روپئے میں بیچ دیتی ہے۔بیوی کی ان کارگزاریوں کا پتا چلنے پر افسر غم زدہ ہوکر بچے کے ساتھ تارا سے دور جانے کا فیصلہ کرتا ہے۔دوسری طرف تارا اپنے اس ردعمل پر ذرا بھی شرمندہ نہیں وہ اس کام کو جائز قرار دیتے ہوئے کہتی ہے کہ اس کی خواہشوں کے پورے ہونے کی وجہ سے ان کے درمیان چھوٹے چھوٹے جھگڑے نہیں ہونگے ۔ڈرامے کے تمام کردار اپنے اپنے طبقہ کے نمائندہ ہیں ۔کشور اور نسیم مثالی جبکہ گریش اور جینت ذلیل کرداروں کے طور پر سامنے آتے ہیں ۔نسوانی کردار تارا اور رانی اعلیٰ طبقہ کی نمائندہ ہیں جو اپنے عیش وآرام کے لئے اپنی عزت وناموس کی بھی پروانہیں کرتی ہیں۔ ڈرامے کے سبھی کردار متاثر کن ہیں یہ ڈراما اپنے عہد کے دیگر مسائل کے ساتھ سماج میں پھیلی بدعنوانیوں کا بھی احساس کراتا ہے۔اپنی دھرتی' میں انھوں نے چین کے حملے کے وقت ایک سپاہی کی ماں کو مثالی کردار کی شکل میں دکھایا ہے۔

منّو بھنڈاری' کا تخلیق کردہ 'بنا دیواروں کے گھر' میں متوسط طبقہ کے خاندان کے شادی شدہ زندگی کی تلخیوں کو دکھایا ہے۔رشتوں کی تلخی کے سبب گھر کی دیواریں انھیں آپس میں محبت کے رشتے میں باندھنے

میں ناکام ہیں۔شوہر شادی کے بعد اپنی کم تعلیم یافتہ بیوی کو مزید تعلیم دلاتا ہے اسے موسیقی میں طاق کرتا ہے۔مختلف تقریبات میں لے جاتا ہے وہی شوہر بعد میں اسکے ناچنے گانے پر بندیشیں لگانے لگتا ہے۔اجیت بیوی کی آزادی اور شخصیت کی ترقی نہیں چاہتا کیونکہ اب اسکے دل میں شک وشبہہ پیدا ہو گیا ہے۔شوبھا جو کہ کالج میں پرنسپل ہے اسے اجیت کے طنزیہ جملے سہنے پڑتے ہیں۔آخیر میں اجیت کی ان عادتوں سے تنگ آکر شوبھا اس سے قطع تعلق کر لیتی ہے۔عورت پر مرد کی بالادستی اور اس پر شک کرنے کی وجہ سے رشتوں میں پیدا ہوئی ناہمواری اور ایک دوسرے پر اپنی برتری ثابت کرنے کی ہوڑ سے پیدا ہونے والے مسائل کو ڈرامے میں بطور پلاٹ لیا گیا ہے۔پورا ڈراما ان دونوں کرداروں کے اردگرد ہی گھومتا ہے۔

''سرویشور دیال سکسینہ'' ہندی ڈرامے کی روایت میں ایک الگ طرز فکر لے کر داخل ہوئے۔ سکسینہ جی کی خوبی ہے کہ وہ اپنے کو پردے میں رکھ کر کردار کے ذریعہ موجودہ نظام پر چوٹ کرتے ہیں ان کے ڈراموں میں موجود عوامی طرز گیت ان کے نادر چھپے شاعر کو سامنے لاتے ہیں جن میں ایک ایماندار غور فکر اور ملک سے محبت کرنے والا شخص دکھائی دیتا ہے۔سکسینہ نے ہندوستانی اسٹیج کی عوامی طرز انشاء سے اپنا رشتہ جوڑا ہے۔یہ اثر انھوں نے ہندوستان کی قدیمی ڈرامائی روایت رام لیلا،کرشن لیلا وغیرہ سے لیا ہے۔انھوں نے اپنا پہلا ناٹک 'بکری' کے عنوان سے تخلیق کیا۔جس میں انھوں نے سیاسی لیڈروں اور پولیس کے کردار کو دکھایا ہے کہ کس طرح وہ غلط داؤ پیچ کا استعمال کر کے عوام کا استحصال کرتے ہیں۔یہ ڈراما بہت مقبول ہوا اور متعدد بار اسٹیج ہوا۔'لڑائی' ان کا دوسرا ڈراما ہے یہ ان کی مشہور کہانی لڑائی، پر مبنی ہے جسے بعد میں اسٹیج کیا گیا۔لڑائی کی تھیم موجودہ دور کے سوالوں کو روشن کرتی ہے کہ آزادی وطن کے بعد ہم اپنے ذاتی مفاد کے لئے تو لڑ رہے ہیں لیکن ملکی مسائل یا عوامی مسائل سے ہمیں کوئی دلچسپی نہیں چنانچہ ہماری لڑائی آج بھی کمزور ہے۔یہ حالت پورے ملک کے لئے افسوس ناک ہے۔اسی بھیانک حالات کو ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔'اب غریبی ہٹاؤ' میں سرویشور نے پورے

اقتداری نظام کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ انسانی زندگی کی مشکلات کو پیش کرنے کے ساتھ اس سچ کو ظاہر کرتا ہے کہ شہری جدید اسٹیج عوامی شعور سے کتنا دور ہے۔ سرویشور کا ناٹک 'حوالات' تین لڑکوں اور ایک پولیس والے کے ردعمل کو دکھاتا ہے کہ کس طرح برفیلی رات میں تین لڑکے حوالات جانے کے لئے پریشان ہیں لیکن ان کی بدقسمتی ان کو وہاں بھی ٹھکانہ نہیں دلاتی۔ ڈرامے میں طبقاتی ناہمواری اور سماجی نظام پر شدید طنز ہے۔ 'حساب کتاب' میں ماسٹر جی، سیٹھ، نوکر، بچے سرمایہ دار، بدھ جیوی کے ذریہ نظام حکومت پر چوٹ کی گئی ہے جہاں یتیم بچوں تک کا کھانا مفاد پرست و بے رحم لوگ ڈکار جاتے ہیں۔

ان ڈراما نگاروں کے علاوہ جن لوگوں نے ان مسائل کو اپنے ڈراموں میں پیش کیا ہے ان میں چندر گپت ودیہ النکار (نیائے کی رات)' پرتھوی ناتھ شرما (نیا روپ)، وشنو پربھاکر (سب ہیں ایک مہمان، ٹوٹی سرحدیں) وغیرہ کے نام خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

مجموعی طور پر کہہ سکتے ہیں کہ یہ سماجی مسائل کو لے کر لکھے گئے ان ڈراموں میں زندگی کے مایوس کن حالات، پژمردگی، خانگی زندگی کے مسائل، دوسری جنگ عظیم کے بعد کے حالات، پناہ گزینوں کے مسئلے، تقسیم ملک، عیش پرستی کے جذبات اور انسانی اقدار اور رشتوں کے زوال کا اظہار دکھائی دیتا ہے۔ جن میں حقیقت پسندی کا شعور بھرا ہوا ہے۔ یہ ڈرامے حقیقت کا اظہار تو کرتے ہیں لیکن بہت سے ڈرامے سماجی شعور و مسائل کے نقطۂ نظر سے حساس، فنی تجزیے، کہانی کے تسلسل اور ٹکراؤ وغیرہ کے زاویہ سے کمزور بھی ہیں۔ پلاٹ بے جان اور کردار غیر فطری معلوم ہوتے ہیں۔ کردار اپنے ماحول اور مسائل سے جدوجہد کرتے دکھائی نہیں دیتے۔ جس سے ان ڈراموں میں بے کیفی پیدا ہو جاتی ہے۔ فن کی سطح پر بھی یہ ڈرامے بنیادی نہیں ہیں۔ اسٹیج پر پیشکش کے لحاظ سے بھی ان میں بہت سی کمیاں موجود ہیں۔ لیکن پھر بھی یہ اسٹیج پر بہت کامیاب بھی ہوئے۔

❑❑❑

حواشی

1- ¼vkgfr&gfj d".k ieh] i"B 15
2- vkgfr&gfj d".k ieh] i"B 15
3- vkgfr&gfj 'kdj ieh] i"B 37
4- vkgfr&gfj d".k ieh] i"B 41
5- v'kkd dk 'kd & Mk0 jkedekj oek] i"B 30&31
6- v'kkd dk 'kkd & Mk0 jkedekj oek] i"B 100
7- lU;klh & y{eh ukjk;.k feJ] i"B 54
8- lU;klh & y{eh ukjk;.k feJ] i"B 107½
9- ukVd lU;klh & Hkfedk] i"B 11½
10- MkDVj & fo".k iHkkdj] i"B 81½
11- MkDVj & fo".k iHkkdj] i"B 125½
12- dk.kkd & txnh'k pUn ekFkj] i"B 11½
13- dk.kkd & txnh'k pUn ekFkj] i"B 22½
14- dk.kkd & txnh'k pUn ekFkj] i"B 34½
15- vk/k&v/kj] ekgu jkd'k] i"B 52½
16- vk/k v/kj % ekgu jkd'k] i"B 63
17- ,d lR; gfj'pUn&y{eh ukjk;.k yky] i"B 77½
18- ,d lR; gfj'pUn&y{eh ukjk;.k yky] i"B 57½
19- ,d lR; gfj'pUn&y{eh ukjk;.k yky] i"B 77½
20- ,d lR; gfj'pUn&y{eh ukjk;.k yky] i"B 77½
21- ck< dk ikuh % 'kdj 'k"k] i"B 56
22- ck< dk ikuh&'kdj 'k"k] i"B 59½
23- ck< dk ikuh&'kdj 'k"k] i"B 60½
24- ck< dk ikuh&'kdj 'k"k] i"B 61½
25- ck< dk ikuh&'kdj 'k"k] i"B 76½
26- ck< dk ikuh&'kdj 'k"k] i"B 77½
27- ck< dk ikuh&'kdj 'k"k] i"B 78½
28- ck< dk ikuh&'kdj 'k"k] i"B 83½
29- ck< dk ikuh&'kdj 'k"k] i"B 89½
30- vU/kk ;x] i"B 3
31- vU/kk ;x] i"B 27½
32- vU/kk ;x] i"B 56½
33- vU/kk ;x] i"B 37½
34- vU/kk ;x] i"B 39½
35- vU/kk ;x] i"B 14½
36- vU/kk ;x] i"B 59½

اردو اور ہندی ڈراما نگاری کا تقابل و تجزیہ

ترقی پسند تحریک ایک ایسی اجتماعی کوشش یا عمل تھی جس کا مقصد سماجی اصلاح، اخلاقی اصلاح، سیاسی اصلاح، مذہبی اصلاح اور ادبی اصلاح بھی تھا۔ حالانکہ اس تحریک سے پہلے علی گڑھ تحریک وجود پذیر ہو چکی تھی لیکن وہ صرف اصلاحی تحریک کی صورت میں ہی ظاہر ہوئی اور اس تحریک کے زیر اثر ادب برائے ادب کو ہی فروغ دیا گیا۔ ترقی پسند تحریک کی نمود ایک ادبی تحریک کی صورت میں ہوئی جس نے ادب برائے زندگی پر زور دیا۔ یہ اب تک کی تحریکوں میں سب سے بڑی ادبی، منظّم اور فعال تحریک کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو صرف ایک زبان تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ اس تحریک سے ہر زبان و ملک کے ادیب اس سے وابستہ ہو گئے تھے۔

ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے بانی اردو ادب کے مشہور دانشور اور مفکر سجاد ظہیر تھے جنھوں نے ۱۹۳۵ء میں ہندوستان آ کر الہ آباد کے ادیبوں اور شاعروں سے ملاقات کر کے ان کے سامنے ترقی پسند انجمن کا مینی فیسٹو پیش کیا جس کی تائید فراق گورکھ پوری، شیو دان سنگھ چوہان، مولوی عبدالحق، پریم چند، جوش ملیح آبادی اور ہندی ادیب نریندر شرما وغیرہ نے کی۔ اسی درمیان اختر حسین رائے پوری کا مضمون 'ادب اور زندگی' رسالہ ہنس میں پیش کیا جس میں انھوں نے ترقی پسندوں کے ذریعہ چلائی جانے والی اس تحریک کی تائید کی۔ اپریل ۱۹۳۶ء میں ناگپور میں ہونے والے 'ساہتیہ پریشد کے اجلاس میں انھوں نے ایک مینی فیسٹو بھی پیش کیا جسے ترقی پسندوں نے ان کے خیالات کی ترجمانی ہونے کے سبب پسند کیا۔ اس مینی فیسٹو پر جواہر لال نہرو، آچاریہ نریندر دیو، مولوی عبدالحق اور منشی پریم چند جیسے معتبر اور اعلیٰ ادیبوں کے دستخط موجود تھے۔ اس تحریک کی شہرت اور ملک کے مختلف زبانوں کے ادیبوں کے اتفاق رائے سے یہ طے ہوا کہ ایک کل ہند کانفرنس کا انعقاد کرنا چاہئے تا کہ دوسرے شہروں کے مختلف زبانوں کے ادیب اور دانشور آپس میں ملنے کے ساتھ ادبی صورت حال کا جائزہ لے سکیں۔

انجمن کی پہلی کل ہند کانفرنس ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں منعقد کی گئی جس کی صدارت پریم چند نے کی۔

جس میں ہندی، اردو کے علاوہ دیگر زبانوں کے ادیب بھی شامل ہوئے۔ کانفرنس کی کامیابی نے ان تمام ادیبوں کو متاثر کیا۔ چنانچہ دیگر زبان سے تعلق رکھنے والے ادیبوں نے بھی اپنی اپنی انجمنیں قائم کر لیں۔

ترقی پسند ادیبوں کی ۱۹۳۷ء میں الہ آباد میں ہونے والی کانفرنس میں جن ادیبوں نے صدارتی خطبات پیش کئے ان میں مولوی عبدالحق، پالی وسنسکرت زبان کے اچاریہ نریندر دیو اور ہندی زبان سے تعلق رکھنے والے رام نریش ترپاٹھی شامل تھے۔ ۱۹۳۸ء میں ہندی واردو کے ادیبوں نے مل کر ایک کانفرنس منعقد کی جس میں جوش ملیح آبادی، پنڈت آنند نارائن ملا اور سمترا نندن پنت نے صدارتی خطبہ پیش کیا۔ مہمان خصوصی کے طور پر پنڈت جواہر لال نہرو کا کالیلکر، اور میتھلی شرن نے شرکت کی۔ پنڈت نہرو کی تقریر اور میتھلی شرن گپت کا پیغام اس کانفرنس کی اہم یادگار ہیں۔

۱۹۴۱ء میں بین الاقوامی سیاست میں ہونے والی تبدیلی نے ہندوستانی سیاست کو بھی متاثر کیا۔ اس عہد میں ہندوستان میں انگریزوں کے خلاف جدوجہد جاری تھی۔ برطانوی حکومت کمزور ہو رہی تھی جس کا فائدہ سیاسی جماعتوں نے اٹھا کر اپنی جدوجہد کو مزید تیز کر دیا۔ یہ زمانہ برصغیر کی تاریخ میں شدید سیاسی انتشار کا زمانہ تھا۔ اس دوران سجاد ظہیر بھی قید کر لئے گئے۔ چنانچہ یہ تحریک بکھراؤ کا شکار ہونے لگی۔ لیکن جیل سے رہا ہونے کے بعد انھوں نے نہ صرف اس تحریک کو منظّم کیا بلکہ دیگر ادیبوں کے ساتھ مل کر ۱۹۴۲ء میں تیسری کل ہند کانفرنس منعقد کی۔ اس کانفرنس میں پیش ہوئے قرارداد کو تمام مصنفین نے متفقہ طور پر قبول کیا۔ اس کانفرنس سے تحریک میں دوبارہ جان پڑ گئی۔ چوتھی کل ہند کانفرنس ۱۹۴۲ء میں ہی بمبئی میں منعقد کی گئی۔ جس میں گجراتی، کنڑی، ہندی واردو کے ادیبوں نے شرتک کی۔ اس کانفرنس میں شائع اعلان نامہ میں ادباء وشعرا کو آزادی کے لئے کوشاں رہنے اور جمہوریت کی فضا قائم کرنے کی تلقین کی گئی۔ اکتوبر ۱۹۴۵ء میں ترقی پسندوں کی کل ہند کانفرنس حیدرآباد میں منعقد کی گئی جس میں ترقی پسند ادیبوں نے اپنے اپنے مقالے کے ذریعہ اپنے خیالات کا اظہار کیا۔

۱۹۳۵ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے تخلیقی ادب پر ہمیں ترقی پسند نظریات کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ تقسیم ملک نے اس انجمن کو بھی دو حصوں میں بانٹ دیا۔ ادیبوں و دانشوروں کے باعث تحریک ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو گئی۔ جس کا اثر دہلی میں ہونے والی ۱۹۵۳ء کی کانفرنس میں دکھائی دیتا ہے۔ جس کے سبب ۱۹۵۳ء کی مئوناتھ بھنجن کی کانفرنس بھی ناکام ہو گئی۔ انجمن کی انقلابی روح پرواز کر جانے کے باوجود ترقی پسندوں نوجوانوں کا ایک گروہ اس میں احتشام حسین، آل احمد سرور، ممتاز حسین کی سرپرستی میں کوشاں تھا جس میں سید محمد عقیل، شارب رودلوی، زاہدہ زیدی، قمر رئیس، اقبال مجید وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

۱۹۸۶ء میں منعقد ہونے والی صدی تقریبات میں ترقی پسندوں کا ایک گروہ اس کے خاتمے کا اعلان کر رہا تھا۔ غرض یہ کہ ۱۹۳۶ء میں جس تحریک کا آغاز ہندوستان میں ہوا وہ تحریک ۱۹۵۶ء تک ایک تابندہ عہد پورا کر کے زوال پذیر ہو گئی۔ ہندوستان میں ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس تحریک کی جگہ جدیدیت نے لے لی جو ترقی پسندی کے ردعمل کے طور پر معرض وجود میں آئی۔ بہر حال اس تحریک کی منظّم صورت اور فعالی سے کسی طور پر انکار ممکن نہیں۔

ترقی پسند تحریک کی ابتدا کی روایت کے اس مختصر سے جائزے سے یہ بات نکل کر سامنے آتی ہے کہ اس کی بنیاد ہندوستان میں اردو ادیب و دانشور سجاد ظہیر نے ڈالی۔ البتہ اس انجمن کے ذریعہ تیار مینی فیسٹو کی تائید ہندی ادیب نریندر شرما نے بھی کی۔ حالانکہ اس تحریک کی تشکیل سے پہلے ہندی ادب میں حقیقت نگاری کا آغاز پریم چند کی کہانیوں سے ہو چکا تھا لیکن باقاعدہ طور پر حقیقت نگاری کی روایت کو فروغ اس تحریک کے زیر اثر ہی حاصل ہوا۔ اس تحریک میں ہندی کے ادیبوں نے نہ صرف حصہ لیا بلکہ اپنی انجمنیں قائم کر کے ہندی زبان میں ادب کی تخلیق کر کے تحریری سطح پر چھائے جمود کو توڑ کر سماج کو بیدار کرنے کی کوشش کی۔ اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اردو ادب کی بہ نسبت یہ تحریک ہندی ادب میں اتنی منظّم اور فعال نہیں رہی۔

ہندی اور اردو میں ڈرامے کی روایت

(تقابلی مطالعہ)

ہندی ادب میں لفظ 'ناٹک' کے بارے میں 'پاڑنی' کا خیال ہے کہ لفظ ناٹک کا مولودنٹ (uV) مصدر ہے جبکہ 'ماکنڈ' کا نظریہ ہے کہ 'نرت' (ur) مصدر بہت قدیم ہے اور نٹ (uV) مصدر کا استعمال بعد میں ہوا۔

درحقیقت ناٹیہ (ukV ;) لفظ 'نٹ' (uV) مصدر سے بنا ہے جس کے معنی ہیں رقص (xk=fo{ki.k) اور اداکاری دونوں ہی آجاتے ہیں۔ 'بھرت منی' نے لفظ ڈرامے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ۔

^^lEi.k llkj d Hkkok dk vudhru gh
ukV; gA** ۱؎

اردو میں ڈراما یونانی لفظ 'ڈراؤ' سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں کر کے دکھانا۔ شیلڈن چینی نے ڈرامے کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔

''ڈراما اس یونانی لفظ سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں میں کرتا ہوں اور جس کا اطلاق کی ہوئی چیز پر ہوتا ہے۔'' ۲؎

ہندی و اردو ڈرامے میں یہ فرق ہے کہ دونوں لفظ 'ناٹک' یا ڈراما الگ الگ جگہوں سے لیا گیا ہے۔ ایک یونانی لفظ 'ڈراؤ' کا مصدر ہے تو دوسرے کی تشکیل بھی 'نٹ' مصدر سے ہوئی ہے۔ دونوں لفظ کی یہ مماثلت ہے کہ دونوں ہی مصدر ہیں اور ان کے معنی بھی ایک ہی ہیں۔

ہندوستان میں ہندی ڈرامے کی ابتدا کا باعث سنسکرت ڈراما ہے جس کی روایت کے لئے سب

سے قدیم خیال ہے کہ دیوتاؤں کی فرمائش پر برہما نے بھرت نام کے رشی کو یہ ہدایت دی کی دیوتاؤں کے لئے وہ ایک پانچویں وید 'ناٹیہ وید' کی تخلیق کر کے اسے عملی جامہ پہنا کر اس وید کو شاشتر کی صورت میں دنیا کے سامنے پیش کریں۔اس روایت کو ڈرامے کے ارتقاء میں ایک بیج مانا جاتا ہے جو اشوگھوش، بھاش ،سیومل کے ہاتھوں پھلتا پھولتا ہے اور کالیداس کے ذریعہ شہرت کی منزلوں کو چھوتا ہے ۔ بھٹ نارائن اور بھوبھوتی کے ہاتھوں فروغ پاتا ہے۔اسکے بعد بہت سے ڈرامے تخلیق کئے گئے لیکن ان کو کامیابی حاصل نہ ہوسکی اور سنسکرت ڈراما زوال کا شکار ہونے لگا۔کچھ لوگ اس کا سبب عالمی اسٹیج کی کمی تو کچھ مسلمان بادشاہوں کو قرار دیتے ہیں ایک اور بڑی وجہ سنسکرت کو زبان کا اشرافیہ تک محدود ہونا تھا۔ چنانچہ نچلے طبقے تک جب یہ زبان پہنچی تو اس میں بازاری پن آ گیا۔سنسکرت ڈرامے کے زوال کے سبب ناٹک نے راس لیلا،نوٹنکی، راسو،سوانگ، رام لیلا کی شکل اختیار کر لی اور اپنے فنی اصولوں کے منافی کے سبب یہ مزید زوال کا شکار ہو گیا۔

ہندی میں ناٹک کی ابتدا تیرہویں صدی سے مانی جاتی ہے ۔رام چندر شکل ،آنند رگھونندن کو ہندی کا پہلا ڈراما مانتے ہیں جس میں نثر کا استعمال کیا گیا ہے۔لیکن یہ طبع زاد ڈراما تھا۔'بھارتیندو' نے اپنے والد گوپال چندر کے نہوش (۱۹۵۷ء) کو ہندی کا پہلا بنیادی ڈراما مانا ہے اور اسٹیج پر کھیلا جانے والا ڈراما 'جانکی منگل' (۱۸۶۲ء) کو قرار دیا ہے۔ڈراکٹر سوم ناتھ گپت نے اسٹیج پر کھیلا جانے والا پہلا ڈراما امانت کی اندرسبھا (۱۸۵۴ء) کو مانا ہے۔

اردو ادب کے محققین کا بھی خیال ہے کہ ہندوستان میں ڈرامے کی ابتداء سنسکرت ڈراموں سے ہی ہوتی ہے۔اردو میں ڈرامے کا ارتقاء واجد علی شاہ کے عہد سے ہوتا ہے ۔انھوں نے عشقیہ مثنوی ، افسانہ عشق ،کو منظوم ڈرامے میں ترجمہ کیا جس کا پیرایہ رہس تھا۔اس قصہ کو ہی بنیاد بنا کر 'رادھا کنہیا کا قصہ' کے عنوان سے ڈراما ترتیب دیا جسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا گیا۔لیکن بعض ناقدین نے ڈرامے

کےفنی اصولوں پر پورا نہ اترنے کے سبب اسے ڈراما ماننے سے انکار کردیا۔

مسعود حسن رضوی و دیگر محققوں کے تاریخی وتنقیدی شواہد کی بنیاد پر امانت کی اندرسبھا کو پہلا باضابطہ ڈراما قرار دیا جسے ڈرامے کےفنی معیار کو مدنظر رکھتے ہوئے امانت نے ۱۸۵۲ء میں لکھا اور یہ پہلی بار ۱۸۵۴ء میں عوام کے لئے اسٹیج پر کھیلا گیا۔

ہندوستان میں ہندی و اردو کے ارتقاء سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ دونوں ہی ادب میں ڈرامے کا موجد سنسکرت ڈراما ہی رہا ہے۔ ہندی میں رام چندر شکل اور بابو گلاب رائے آنند رگھونندن کو پہلا ڈراما مانتے ہیں جو کہ طبع زاد ہے اردو میں ''افسانۂ عشق'' (مثنوی) کے منظوم ترجمے کو بنیاد بنا کر 'رادھا کہنیا کے قصہ' کو پہلا ڈراما کہا گیا لیکن یہ دونوں ہی درست نہیں ایک طبع زاد ہے تو دوسرا منظوم ترجمہ۔

ان کے بعد 'بھارتیندو' کے گوپال چند کے نہوش (۱۸۵۶ء) کو پہلا بنیادی ڈراما اور اسٹیج پر کھیلا جانے والا پہلا ڈراما 'جانکی منگل' (۱۸۶۳ء) کو مانا۔ جبکہ سوم ناتھ گپت نے امانت کی اندرسبھا کو پہلا تخلیقی و عملی ڈراما قرار دیا ہے۔ اردو میں مسعود حسن رضوی اور دیگر محققین ''اندرسبھا'' (۱۸۵۴) کو ہی پہلا ڈراما مانتے ہیں ۔سوم ناتھ گپت اور مسعود حسن رضوی' کا یہ خیال تخلیق و پیشکش دونوں اعتبار سے بالکل صحیح معلوم ہوتا ہے کیونکہ 'اندرسبھا'' (۱۸۵۲ء) میں لکھا گیا اور ۱۸۵۴ء میں اس اسٹیج پر کھیلا گیا ۔جبکہ 'نہوش'' کی تخلیق ۱۸۵۷ء ہے اور جانکی منگل' کو ۱۸۶۳ء میں اسٹیج کیا گیا۔اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ 'اندرسبھا' کی تخلیق نہوش سے پانچ سال قبل ہو چکی تھی اور یہ 'جانکی منگل' سے نو سال پہلے اسٹیج بھی کیا جا چکا تھا۔ چنانچہ تاریخی شواہد کی روشنی میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ تخلیق و پیشکش دونوں لحاظ سے امانت کی ''اندرسبھا' کو فوقیت حاصل ہے۔ ہندی و اردو کی ڈرامائی روایت کی ابتدا امانت کی 'اندرسبھا' سے ہی ہوئی۔ دونوں ہی زبانوں میں پارسی اسٹیج نے ڈرامے کو فروغ دیا۔ ڈاکٹر سوم ناتھ گپت کا یہ خیال اس بات کی تائید کرتا ہے کہ۔

^^vkt vo'; Hkkjrh; fFk,Vj viuh ub
fn'kk [kkt jgk g ijUr oreku vkj Hkfo"; nkuk e
mld Lo:i <kyu d J; l ikjlh fFk,Vj dk
ofpr ugh fd;k tk ldrkA** 3

عشرت رحمانی اس کے متعلق رقم طراز ہیں:

''تاریخ گواہی دیتی ہے کہ جب اندر سبھا لکھنؤ اور اس کے
مضافات میں کھیلا جا رہا تھا اور اس کی دھوم اطراف و جوانب میں
مچی ہوئی تھی اسی زمانہ میں مغربی بنگال کے دارالحکومت ڈھاکہ میں
اردو ڈراما اسٹیج ہونا شروع ہوا، اور پارسی تھیٹر کے اسٹیج پر اردو کا پہلا
ڈراما بھی اسی سال کھیلا گیا۔'' ۴

مذکورہ بالا اقتباس سے پارسی تھیٹر کی اہمیت اور ڈرامے کے فروغ میں اس کی خدمات ظاہر ہوتی ہیں۔ 'عشرت رحمانی' نے پارسی اسٹیج کا دور متقدمین ۱۸۵۳ء سے ۱۸۸۳ء تک اور دور متاخرین ۱۸۸۳ء سے ۱۹۳۵ء تک مقرر کیا ہے۔

ہندی میں نثری ڈرامے کی باقاعدہ ابتدا بھارتندو کے ڈرامے ''نیل دیوی'' (۱۸۸۱) سے ہوتی ہے۔ یہ تاریخی ڈراما تھا جبکہ اردو میں حکیم حسن مرزا برق کے ''گلشن جانفزاء'' اور ماسٹر احمد حسن وافر کے ڈرامے ''بلبل بیمار'' کو پہلی بار سلیس اور شستہ نثر میں پیش کیا گیا۔

اردو کے شیکسپیر ''آغا حشر کاشمیری'' کو جبکہ ہندی میں یہ درجہ بھارتیندو کو حاصل ہے۔ آغا حشر آفتاب محبت کے نام سے پہلا ترجمہ کرتے ہیں اس ڈرامے کی ناکامیابی ان کے دل میں ڈرامے کی تخلیق اور اسے پیش کرنے کی خواہش کو پختہ کر دیتی ہے۔ چنانچہ حشر بنارس چھوڑ کر بمبئی پہنچ جاتے ہیں اور وہاں سیٹھ کاؤس جی کی فرمائش پر شکسپیر کے ڈرامے 'winter tale' کا ترجمہ 'مرید شک' کے عنوان سے

کرتے ہیں۔ جسے ۱۸۹۹ء میں اسٹیج کیا گیا۔ یہ ڈراما بے حد مقبول ہوا۔اس وقت اردو میں بہت سے ڈراموں کے ترجمے کئے گئے۔اسے ہم ڈراموں کا مترجم دور بھی کہہ سکتے ہیں۔آغا حشر کے دور میں سلاست روانی اور زور بیان پر خاصا زور دیا گیا۔سلیس اردو کے ساتھ دلکش گانوں کے بول کا استعمال بھی ڈراموں میں ہوتا ہے۔

ہندی میں بھارتندو نے سب سے پہلے 'مدرارا کچھس' (۱۸۷۸ء) تخلیق کیا جو سنسکرت ڈرامے کا ترجمہ تھا۔اس ڈرامے کے بعد انھوں نے اپنا پہلا تاریخی ڈراما نیل دیوی (۱۸۸۱ء) کے نام سے تخلیق کیا۔اس عہد میں زیادہ تر پورانک ،تاریخی وسماجی ڈرامے تخلیق کئے گئے۔ بھارتندو نے ہندی ڈرامے میں ایک نئے اسلوب کو پیش کیا جو سنسکرت وانگریزی زبان کو ملا کر بنا تھا۔

دونوں ڈراموں کے تقابلی جائزہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ آغا حشر کی ڈرامائی صلاحیت کی ابتدا ان کے تخلیقی ڈرامے سے ہوتی ہے جبکہ بھارتیندو کی ابتدائی کاوش دوسری زبان کا ترجمہ تھی۔ دونوں ہی ادیبوں نے مختلف اسلوب کا استعمال اپنے ڈرامے میں کیا ہے۔ایک اور اہم بات کہ آغا حشر نے اردو کے ساتھ ہندی میں بھی ڈرامے لکھے جبکہ بھارتیندو نے صرف ہندی میں ڈرامے تحریر کئے۔

بھارتیندو و آغا حشر کے معاصرین

(مماثلث وفرق)

آغا حشر کے معاصرین میں پنڈت نرائن پرساد بیتابؔ ایک اہم نام ہیں۔انھوں نے ترجمے کے ساتھ کچھ ہندی ڈرامے بھی لکھے۔ان کے ڈراموں کا پلاٹ تاریخی،اصلاحی و مذہبی ہوتا تھا۔دوسرے معاصر طالب بنارسیؔ ہیں۔انھوں نے نثری ڈرامے تخلیق کئے۔قصہ مافوق الفطرت عناصر سے پاک ہوتا ہے،کچھ ڈرامے ہندی میں بھی لکھے۔'نازاں دہلوی' کے ڈراموں کے پلاٹ نیم تاریخی و نیم مذہبی ہیں۔آرزو لکھنوی نے اپنا پہلا ڈراما 'دل جلی بیراگن'' کے عنوان سے تصنیف کیا جس پر ہندی زبان کا اثر بخوبی دکھائی دیتا ہے۔اس کے بعد اردو میں بھی ڈرامے لکھے۔حکیم شجاع احمدؔ کا تاریخی ڈراما 'بھیشم پرتگیہ' عنوان سے ہی ہندی روایت سے متاثر دکھائی دیتا ہے۔انھوں نے اصلاحی و سماجی ڈرامے بھی اردو میں تخلیق کئے۔ان کے علاوہ حشرؔ کے معاصرین میں آغا حشر قزلباش دہلوی،عبدالطیف شاد،سید کاظم حسین ،نشتر لکھنوی،ذائق لکھنوی وغیرہ شامل ہیں۔

بھارتیندو کے ہم عصروں میں شری نواس داس ،کے ڈرامے فنی کمزوریوں کے سب معیاری نہیں ہیں۔ پرتاپ نارائن مشر نے ہندی میں سماجی تاریخی و مزاحیہ ڈرامے لکھے۔رادھا کرشن داس کے ڈرامے کی زبان بھی ہندی ہے۔انھوں نے تاریخی و مسائلی ڈرامے لکھے۔بال کرشن بھٹ نے ہندی اسلوب میں پورانک واقعات کو موضوع بنا کر سماجی حالات کو پیش کیا۔رادھا چرن گوسوامی نے صرف تاریخی واقعات کو ہی بطور موضوع چنا۔پنڈت کیشو رام بھٹ نے اردو اسلوب کا استعمال کرتے ہوئے اس دور کے سماج کا نقشہ کھینچا ہے۔بھارتیندو کے دیگر معاصرین میں کاشی ناتھ کھتری کھگ

بہادر لال، بدری نارائن چودھری، طوطارام وغیرہ ہیں۔

بھارتیندو حشر کے معاصرین نے جو بھی ڈرامے لکھے ان کا نقطۂ نظر سماجی، اصلاحی و مذہبی تھا۔ آغا حشر کے ہم عصروں نے اردو کے ساتھ ہندی زبان میں بھی ڈرامے لکھے اور مختلف ڈراموں کے ترجمے کئے۔ ان لوگوں نے تاریخی واقعات کے ساتھ عوامی موضوعات کو بھی ڈرامے میں جگہ دی۔ اس کے برعکس بھارتیندو کے معاصرین نے صرف ہندی زبان میں ڈرامے لکھے۔ صرف پنڈت کیشو رام بھٹ ہی ایسے ڈراما نگار ہیں جنھوں نے اپنے ڈراموں میں اردو اسلوب کا استعمال کیا۔ بھارتیندو کے ہم عصروں نے تاریخ کو بہت اہمیت دی چنانچہ زیادہ تر ڈرامے تاریخی و پورانک واقعات پر مبنی ہیں۔ تاریخ کو ان ڈراموں میں مرکزیت حاصل ہے۔

(۱۹۲۲۔۱۹۳۲ء)　　(۱۹۱۶ء۔۱۹۳۰ء)

سید امتیاز علی تاج اور جے شنکر پرساد کے عہد کا تقابلی مطالعہ

آغا حشر کاشمیری اوران کے معاصرین کے عہد میں ہی تھیٹر روبہ زوال ہونے لگتا ہے۔اسٹیج کا دیا بجھتے ہی ادبی ڈراموں کے چراغ روشن ہونے لگتے ہے۔ڈرامے کی خامیاں دور ہونے کے ساتھ ان میں ایک نیا شعور واضح ہونے لگتا ہے۔اسٹیج کے دور میں جو بھی ڈرامے لکھے گئے ان کا مقصد حصول زر تھا۔ چنانچہ خصوصی توجہ دے کر رحم،محبت،ظلم، و جبر جیسے المیہ جذبات ہی ڈرامے میں پیش کئے جانے لگے جس سے ڈراما ایک ہی محور پر گردش کرنے لگا۔چنانچہ جدید طرز پر امتیاز علی تاج نے''انارکلی'' لکھ کر اس حصار کو توڑ دیا۔۱۹۲۲ء میں'انارکلی' کی تخلیق نے جدید اردو ڈراما نگاری کی بنیاد ڈالی۔یہ ڈراما جدید اردو ڈرامے کی روایت کا نقش اول اور سنگ میل تسلیم کیا جاتا ہے۔فنی اصولوں اور دلکش ادبیات کے لحاظ سے یہ تاج کی بے مثال کاوش ہے۔'انارکلی' پہلی بار۱۹۳۲ء میں اسٹیج کیا گیا۔دوسری طرف اسی عہد میں اسٹیج کی بدحالی اورڈرامے میں آئی شعوری تبدیلی کے سبب ڈراما حکیم شجاع احمد اور دیگر احباب کے بعد' مولانا محمد حسین آزاد، مرزا محمد ہادی رسوا، اور مولانا عبدالحلیم شرر، کے ہاتھوں ادبی ڈرامے کی ایک نئی روش سے آگاہ ہوتا ہے۔اس سلسلے میں محمد حسین آزاد، اکبر کے عنوان سے تاریخی ڈراما لکھتے ہیں جو پایۂ تکمیل ان کے شاگرد سید ناصر نذیر فراق کے ذریعہ پہنچتا ہے۔شرر نے شہید وفا، اور میوہ تلخ جیسے معاشرتی اصلاحی ڈرامے لکھے۔رسوا کے افلاطون کے فلسفہ الہیات سے ماخوذ ڈراما طلسم اسرار لکھا۔ڈرامے کے اس تاریخی سفر میں احمد علی شوق قدوانی، منشی جولا پرساد برق، مولانا ظفر علی خان، عبدالماجد دریابادی۔ونور الہی محمد عمر وغیرہ نے ڈرامے لکھے وترجمے کئے۔

ادبی ڈراما لکھنے والوں میں کیفی اعظمی، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، سدرشن، کرنل مجید، محمد تاثیر و عابد حسین کے نام قابل ذکر ہیں۔اسٹیج کے تقاضوں کو مدنظر رکھ کر ڈراما لکھنے والوں میں اشتیاق حسین قریشی، پروفیسر محمد مجیب، وعظیم بیگ وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ یہ ڈرامے سلیس وشستہ نثر میں لکھے گئے۔تاؔج اور پرساؔد دونوں اپنے عہد کے بنیادگزاروں کے طور پر شہرت پاتے ہیں۔

بھارتیندو کے بعد ہندی کی ڈرامائی روایت کا ایک اہم اور بڑا نام جے شنکر پرساد ہیں جن کی تخلیقی صلاحیت کے سبب ۱۹۱۶ء سے ۱۹۳۰ء تک کے عہد کو ان ہی کے نام سے منسوب کر دیا جاتا ہے۔حالانکہ پرساؔد بھارتیندو عہد میں ہی اپنے ایکانکی ڈرامے 'سجّن' (۱۱-۱۹۱۰ء) کی تخلیق کر چکے تھے لیکن اس ابتدائی کاوش کے فنی اعتبار سے کمزور ہونے کے سبب کامیابی حاصل نہ ہوسکی۔ پرساد نے اپنے منفرد نظریہ فکر سے تاریخی ڈراموں کے روایتی ڈھانچے کو بدلا اور رومانوی نظریۂ فکر سے ہندی ڈرامے میں نیاپن پیدا کیا۔ ان کے ڈراموں میں مکالموں کا انداز شاعرانہ ہے۔جس کی وجہ سے اس دور میں اس اسلوب کی ضرورت ہے راجیہ شری ان کا پہلا تاریخی ڈراما ہے جس میں انھوں نے عورت کے کردار کو مثالی دکھایا ہے۔جس کے اندر معافی ورحم اور محبت کے جذبات بھرے ہوئے ہیں۔ڈراموں کی زبان سنسکرت آمیز ہندی ہے۔ پرساد کے ہم عصروں میں ورنداون لال ورما، ہری کرشن پریمی، سیٹھ گوندداس، ادے شنکر بھٹ اور لکشمی نارائن مشر، کے نام خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔

امتیاز علی تاج اور پرساد عہد کے تقابلی مطالعہ سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ اردو میں تاج 'انارکلی' جیسا تاریخی ڈرامے کے ذریعہ بھارتیندو کی قدیم تاریخی روایت سے انحراف کرتے ہوئے ہندی کی تاریخی روایت میں ایک نیاپن لاتے ہیں۔امتیاز علی تاج کے عہد میں ان کے معاصرین اسٹیج کے زوال کو دیکھتے ہوئے ادبی ڈرامے لکھنے کی طرف متوجہ ہونے لگتے ہیں جس کا مقصد اصلاحی بھی تھا۔اسکے برعکس پرساد کے معاصرین نے جو بھی ڈرامے لکھے وہ اسٹیج پر پیش کرنے کے مدنظر رکھ کر ہی تحریر کئے جاتے ۔

پرسادعہد کے ڈراموں کے مکالمے کہیں کہیں شاعرانہ انداز اختیار کر لیتے ہیں جبکہ اس جدید عہد میں ڈرامے سلیس وشستہ اسلوب میں نثری انداز میں لکھے گئے۔ پرسادوان کے معاصرین کے ڈراموں کی زبان سنسکرت آمیز ہندی ہے جبکہ امتیاز علی تاج اوراس عہد کے دیگر لوگوں نے اردو زبان میں ڈرامے لکھے۔

اردو اور ہندی کے چند اہم ڈراموں کا تقابلی مطالعہ

ہندوستان کے سیاسی بحران وقت اور حالات وسماج کے پیچیدہ مسائل نے حیرت انگیز طور پر ادیبوں کو متاثر کیا۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی ابتداء اور ادب میں حقیقت نگاری کی تحریک نے ڈراما نگاروں کے تخلیقی ذہن کو تبدیل کر دیا۔ عوامی زندگی اور ان کے مسائل کو پیش کرنا اس دور کا جز بن گیا۔ چنانچہ اس شعور وآگہی کے سبب ڈراما نگاروں کا ایک ایسا گروہ ابھر کر سامنے آیا جس نے ڈرامے کی پوری فضا ہی تبدیل کر دی۔ اب ڈراما صرف پڑھنے کی حد تک محدود نہ رہا۔ بلکہ اس حصار کو توڑتے ہوئے اسٹیج کے ذریعہ مسائل حیات کا عکاس بن گیا۔ ترقی پسند ڈراما نگار اس حقیقت سے بخوبی واقف تھے کہ محض تخلیق کے وسیلہ سے مسائل کا اظہار کافی نہیں۔ اس لئے ان ڈراما نگاروں نے تخلیقات میں پیش ہوئے ان مسائل سے عوام کو روبرو کرنے کے لئے 'اپٹا' (IPTA) کی بنیاد ڈالی اور اپنے مقصد میں کامیاب بھی ہوئے۔ آزادی وطن کے بعد جہاں ایک طرف ملک کو برس ہا برس کی غلامی سے نجات حاصل ہوئی تو دوسری طرف تقسیم ہند کے واقعہ نے پوری انسانیت کو متاثر کیا۔ جس کے سبب تخلیق کے ذریعہ سیاسی، سماجی، اقتصادی، ثقافتی اور معاشرتی مسائل کو شدت کے ساتھ بیان کیا جانے لگا۔ ہندی و اردو ڈراما نگاروں نے جن موضوعات کو ڈراموں میں پیش کیا ان میں عورتوں کا استحصال ان کے حقوق و تعلیمی مسائل، تہذیب، وثقافت کے مسائل، مذہب کے نام پر طبقاتی کشمکش، بے روزگاری، بھوک، ہندو مسلم اتحاد بدعوانی، فرقہ وارانہ فسادات، ہجرت، پناہ گزینوں کے مسائل، جنسی مسائل اور رسم و رواج کے نام پر بے جوڑ شادیاں وغیرہ شامل ہیں۔ ہندی کے کچھ ڈراما نگاروں نے ماضی میں پناہ لیتے ہوئے تاریخی ڈراموں کے ذریعہ ان مسائل کا اظہار کیا۔ جبکہ اردو میں زیادہ تر ڈراما نگاروں نے سیدھے طور پر ان مسائل کو اپنے ڈراموں میں پیش کیا۔

'سپاہی کی موت' از سردار جعفری اور 'ڈاکٹر' از وشنو پربھاکر کا تقابلی مطالعہ

(کردار و نفسیات کے نقطۂ نظر سے)

'سپاہی کی موت' میں سردار جعفری نے ڈاکٹر کے کردار کے حوالے سے انگیریزوں کے دل میں چھپے ہندوستانیوں کے لئے نفرت کے جذبات کو ظاہر کیا ہے۔اس ڈرامے میں سردار جعفری نے ہندوستانی سپاہی انگریز ڈاکٹر،فرانسیسی نرس اور انگریز سارجنٹ کے کردار کو لے کر پورے ڈرامے کا پلاٹ تیار کیا ہے۔مرکزی کردار سپاہی ہے جس کے اردگرد ڈراما گھومتا ہے۔ڈرامے کی ابتداء فرانس کے مشرقی سرحد پر واقع ایک فوجی اسپتال سے ہوتی ہے جہاں دروازے کے قریب ایک ہندوستانی سپاہی لیٹا ہے جس کے سر میں گولی لگی ہے۔آپریشن کے بعد گولی نکل جانے پر اس سپاہی کے بچ جانے کی امید ہے سپاہی ہوش میں آتا ہے وہ نرس سے اپنے گاؤں بیوی اور بچے کے متعلق باتیں کرنے لگتا ہے، نرس اس زیادہ باتیں کرنے سے منع کرتی ہے کیونکہ اس کی حالت بہتر نہیں ہے لیکن وہ اس کے باوجود اپنی بیوی اور بچے کے متعلق نرس کو بتاتا ہے۔تھوڑی دیر بعد ہی سپاہی پر غنودگی کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے اسی دوران انگریز ڈاکٹر کمرے میں داخل ہوتا ہے اور نرس سے خالی جگہ کی بابت دریافت کرتا ہے نرس اسے بتاتی ہے کہ یہاں کوئی جگہ خالی نہیں۔نرس کا جواب سن کر ڈاکٹر یہ پوچھتا ہے کہ ان مریض میں سے سب سے کم کس کے بچنے کی امید ہے۔نرس انگریز سارجنٹ کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ڈاکٹر اس کے اشارے کو نظرانداز کر کے ہندوستانی سپاہی کے متعلق پوچھتا ہے نرس جواباً بتاتی ہے کہ اگر اس کا آپریشن کر کے گولی نکال دی جائے تو اس ہندوستانی سپاہی کے بچنے کی امید ہے لیکن ہندوستانی سپاہی کی بجائے

انگریز سارجنٹ کی زندگی بچانا چاہتا ہے۔ چنانچہ وہ نرس کو ہندوستان سپاہی کو زہر دینے کا حکم دیتا ہے۔ ڈرامے کا انجام بیحد المیہ ہے جس انگریز سارجنٹ کو بچانے کے لئے ہندوستانی سپاہی کو زہر دیا جاتا ہے۔ڈاکٹر اسے بچانہیں پاتا تھوڑی دیر بعد ہی اس انگریز سارجنٹ کی موت ہو جاتی ہے۔

'وشو پربھاکر' نے اپنے ڈرامے 'ڈاکٹر' میں ایک شادی شدہ عورت کے اپنے شوہر کے لئے نفرت کے جذبات کو پیش کیا ہے۔ڈرامے کی ہیروئن مدھوچھمی شوہر کی چھوڑی ہوئی عقلیت پسند سماج کی خودکفیل وخوددار عورت ہے جس کے شوہر نے اس کی کم تعلیم کے سبب اسے چھوڑ کر دوسری شادی کر لی ہے۔ مدھو لکچھمی شوہر کے اس فعل اور اپنی ناقدری کو چیلنج کے طور پر قبول کرتی ہے اور گمنام شخصیت کی حامل مدھوچھمی سے ڈاکٹر انیلہ بن جاتی ہے۔ایک نرسنگ ہوم کھول کر اسے بحسن وخوبی چلاتی ہے۔اس کا شوہر ستیش شرما اس کی شہرت سن کر اپنی دوسری بیوی کو اس کے نرسنگ ہوم میں لے کر آتا ہے جو کہ ایک مہلک مرض میں مبتلا ہے۔ستیش کی شکل میں اس نئی مریضہ کو دیکھ کر ڈاکٹر انیلہ کے تحت الشعور میں چھپی خواہش پھر سے جاگ اٹھتی ہے۔اپنی ناقدری اور دل کی یہ آرزوئیں مل کر اس میں بدلے کے جذبات کو بیدار کر کے اسے اس کے فرض سے متزلزل کرنے لگتی ہیں لیکن اس وقت ڈاکٹر انیلہ اپنے جذبات پہ قابو پاتے ہوئے اپنا فرض پورا کرتی ہے اور اس مریضہ کی جان بچا لیتی ہے۔

'سپاہی کی موت' کی کہانی جعفری صاحب نے تاریخی واقعہ سے لی ہے جبکہ 'ڈاکٹر' میں وشنو پربھاکر نے ایک سماجی مسئلے کو ڈرامے کی بنیاد بنایا ہے۔دونوں ڈراموں کے کردار ڈاکٹر جیسے مقدس پیشے سے وابستگی تو رکھتے ہیں لیکن ان کی نفسیات میں نمایاں فرق نظر آتا ہے جو ان کے ذریعہ ادا ہوئے مکالموں سے ظاہر ہوتا ہے۔مکالمے ملاحظہ ہوں۔

''ڈاکٹر: اسے زہر دے دو۔

نرس: زہر کیوں؟

ڈاکٹر: ہمیں ایک جگہ کی ضرورت ہے آخر سارجنٹ کو کہاں رکھیں؟

نرس: میں نہیں کر سکتی۔

ڈاکٹر: تمہیں کرنا پڑے گا۔'' ۵

^^MkO vuhyk % yfdu lc bUrtke gk pdk gA lcdk
ekye g fd vkij'ku gkuk gA D;k dgx -------- dN Hkh
dg e vkij'ku ugh d:xh------- yfdu---- vkg e D;k
d:A** 6

ایک ڈاکٹر کے یہاں نفرت کا جذبہ اس قدر حاوی ہے کہ وہ اپنے پیشے کو سے بھی ایمانداری نہیں برتتا جبکہ دوسرے ڈاکٹر کا کردار اپنے نفرت کے جذبات پر قابو پا کر اپنے فرض کو ترجیح دیتا ہے۔

'سپاہی کی موت' میں ڈاکٹر کا کردار ایک تعصب پسند انگریز کی نفسیات کو دکھاتا ہے۔ اس کے بر عکس 'ڈاکٹر' میں انیلہ کا کردار ایک رحم دل اور وفا شعار عورت کی نفسیات کو پیش کرتا ہے۔ 'سپاہی کی موت' کا مرکزی کردار مرد ہے۔ جبکہ ڈاکٹر میں عورت مرکزی کردار ہے۔ مرد کردار بے عمل ہے اس کے مقابلے میں نسوانی کردار متحرک ہے۔ ڈاکٹر کے پیشے سے وابستہ یہ دونوں کردار متضاد سوچ کے مالک ہیں۔ ایک کے یہاں فرض پر انتقام کے جذبات کو فوقیت حاصل ہے تو دوسرا انتقام کی بہ نسبت فرض کو ترجیح دیتا ہے۔ ایک کی زبان اردو جبکہ دوسرے ڈرامے کی ہندی ہے۔ یہ دونوں کردار انسانی نفسیات کے بھرپور عکاس ہیں۔ جن کا تجزیہ کرنے میں سرادر جعفری اور وشنو پربھاکر نے بڑی فنی چابکدستی سے کام لیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان دونوں ڈراموں کے کرداروں میں مشابہت کم اور تضاد نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ البتہ دونوں ڈراما نگاروں کا نفسیاتی مشاہدہ و تجزیہ ایک ہی درجہ کا ہے۔

’رات بیت گئی‘ اور ’سنیاسی‘ کا موازنہ

اردو و ہندی ادب میں ریوتی سرن شرما اور لکشمی نارائن مشر کی شخصیتیں کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ دونوں ہی اپنی اپنی زبان کے ترقی پسند ڈراما نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔

ریوتی شرن شرما، کے ڈرامے ’رات بیت گئی‘ میں تارا نام کی غریب لڑکی کے ماں باپ اس کی شادی ایک خوشحال بوڑھے شخص سے کر دیتے ہیں۔ عزت و ناموس کی زنجیروں میں جکڑی تارا نہ صرف اسے قبول کر لیتی ہے بلکہ اس بوڑھے شخص کے ساتھ نباہ بھی کرتی ہے۔ کچھ دنوں بعد اس بوڑھے شخص کی موت ہو جاتی ہے۔ تارا کے پاس اس شخص سے ایک بچہ بھی ہے کچھ وقت کے بعد تارا کے ماں باپ پھر اس کی شادی ایک انتہائی سخت مزاج شخص سے کر دیتے ہیں یہ شخص کچھ دنوں بعد تارا کو اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ تارا ایک بار پھر شوہر کی چھت سے محروم ہو جاتی ہے۔ اس درمیان تارا کی ملاقات اپنی کلاس فیلو سے ہوتی ہے جو اس میں خود اعتمادی پیدا کر کے اسے حالات سے لڑنے کا سبق دیتی ہے اور کہتی ہے کہ جب تک عورت مرد کی محتاج رہے گی اسے اس بے جوڑ رشتے کو نبھانا پڑے گا۔

’’سنیاسی‘‘ میں مشر جی نے پروفیسر دینا ناتھ اور کرن مئی کی شادی سے پیدا ہونے والے مسائل کی نشاندہی کی ہے۔ کرن مئی دینا ناتھ سے شادی ہو جانے کے بعد محض سماجی دباؤ میں یہ رشتہ نبھا رہی ہے۔ وہ آج بھی مرلی دھر کے عشق میں مبتلا ہے جس سے وہ شادی سے پہلے محبت کرتی تھی اور اپنی اس محبت کا اعتراف وہ دینا ناتھ کے سامنے کرنے میں بھی نہیں گھبراتی۔ تارا اپنے ماں باپ کی عزت اور بہتر زندگی کی خاطر اس رشتے سے سمجھوتہ کر کے زندگی گزارنے لگتی ہے۔ اس کے برعکس کرن مئی عیش و عشرت کی زندگی حاصل ہونے کے باوجود اس رشتے سے کوئی سمجھوتا کرنے کو تیار نہیں۔ وہ پروفیسر دینا ناتھ کو بطور شوہر قبول نہیں کرتی اور اپنے جذبات کا اظہار دینا ناتھ کے سامنے کرتے ہوئے کہتی ہے۔

^^ejh rfc;r rEgkj lkFk dlyx ldxh ------rEgh
lkpkA e rEg n[krh g rk firk th ;kn iMrh gA** ؎7

’رات بیت گئی‘ میں بوڑھے کی موت کے بعد تارا کی زندگی پھر سے مسائل کا شکار ہو جاتی ہے جبکہ کرن مئی اپنے جذبات کے سبب اپنی زندگی میں پیچیدگیاں پیدا کر لیتی ہے۔تارا دوسرے شوہر کے ذریعہ چھوڑ دئے جانے پر اپنے حالات سے لڑتی ہے۔کرن مئی اپنے عاشق مرلی دھر کو پانے کے لئے ہر طرح کے حالات سے مقابلہ کرنے کو تیار ہے۔دونوں کرداروں میں تضاد ہونے کے باوجود یہ عورتیں سماج کے ایک اہم مسئلہ بے جوڑ شادی کا شکار ہیں۔ان دونوں نسوانی کرداروں کے حوالے سے ڈراما نگاروں نے عورت کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے۔ایک کے یہاں عورت شوہر کی وفادار اور مظلومیت کا پیکر ہے تو دوسری شوہر سے بے زار اور بغاوتی جذبات رکھتی ہے۔

’ریوتی شرن شرما‘ اور’لکشمی نارائن مشر‘ کے ڈراموں میں موضوع کے اعتبار سے مشابہت پائی جاتی ہے۔اس وقت کے ہندوستانی سماج میں عورت کے مسائل وان کی حیثیت دونوں کی تخلیقات میں یکساں طور پر جلوہ گر ہے۔دونوں اپنے اپنے اسلوب کے ذریعہ اس وقت سماج میں موجود ایک فرسودہ رسم کو نشانہ بنایا ہے۔

’محمد مجیب‘ اور ’شنکر شیش‘ کے ڈراموں کے مرکزی موضوع اور کرداروں کا تقابلی مطالعہ

محمد مجیب کا ڈراما ’کھیتی‘ اور شنکر شیش کا ڈراما ’باڑھ کا پانی‘ تخلیقی عہد کے اعتبار سے مشترک نہ ہونے کے باوجود مرکزی موضوع کے سبب مشابہت رکھتے ہیں۔ دونوں کی ڈراموں میں سماج کے ایسے لوگوں کی نقاب کشائی کی گئی ہے جو مذہب کے نام پر گندی سیاست کر کے سماج کے نچلے طبقے کا استحصال کرتے ہیں۔ ’کھیتی‘ میں عبدالغفور اور ’باڑھ کا پانی‘ میں پنڈت ماتا دین اور ٹھاکر ان کرداروں کے عکاس ہیں جو مذہب اور قوم کی خدمت کے نام پر لوگوں کو بیوقوف بناتے ہیں۔

پلاٹ

’کھیتی‘ چار ایکٹ پر مبنی ڈراما ہے۔ جس کا پلاٹ متوسط طبقہ کی زندگی سے لیا گیا ہے۔ تین ایکٹ پر مشتمل ڈراما ’باڑھ کا پانی‘ کا پلاٹ ہریجنوں کی زندگی پر مبنی ہے۔ نچلے طبقے کا استحصال دونوں ڈراموں میں دکھایا گیا ہے۔ ’کھیتی‘ میں عبدالغفور مذہب کے نام پر گمراہ کرنے والے مذہبی ٹھیکداروں کے ساتھ مل کر معصوم عوام کے خلاف سازش کر کے ان کے درمیان فرقہ وارانہ فسادات کرانے کی کوشش کرتا ہے۔ ’باڑھ کا پانی‘ میں اعلیٰ طبقہ سے تعلق رکھنے والے پنڈت پاتا دین اور ٹھاکر سازش رچ کر ہریجنوں کو گاؤں سے دور ایک ٹیلے پر بستی بسانے کے لئے مجبور کرتے ہیں۔

’کھیتی‘ کے برعکس ’باڑھ کا پانی‘ کا پلاٹ زیادہ گٹھا ہوا ہے۔ فنی اعتبار سے بھی ’باڑھ کا پانی‘ ’کھیتی‘ کے مقابلہ میں زیادہ کامیاب ہے۔ ’باڑھ کا پانی‘ میں ڈرامے کی وحدتوں کا خیال رکھا گیا ہے جبکہ

'کھیتی' اس نقطۂ نظر سے نا کامیاب ہے۔ شنکر شیش نے اپنے اس ڈرامے کے ذریعہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ قدرت کبھی ظالموں کو معاف نہیں کرتی۔

کردار نگاری

محمد مجیب کے ڈرامے کا مرکزی کردار زمیندار حسام الدین ہے جو تعلیم یافتہ اور باشعور انسان ہے اور اعلیٰ طبقہ سے تعلق رکھتا ہے۔ حسام الدین اپنی سوجھ بوجھ سے فرقہ وارانہ فسادات کی سازش کو نہ صرف نا کام بنا دیتا ہے بلکہ اپنی خدمت سے آنے والی نسلوں کے لئے مثال قائم کرتا ہے۔ حالات خراب ہونے پر وہ اپنی زود فہمی سے لوگوں کے غصہ پر قابو پا لیتا ہے۔ بلکہ اپنی تقریر کے ذریعہ اپنے خیالات کے اظہار کے ساتھ اپنے باشعور ہونے کا بھی پتہ دیتا ہے۔ لوگوں کو مخاطب کرتے ہوئے وہ کہتا ہے:

> ''خدا نے تمہیں جس زمین پر بسا دیا، جس ملک کو تمہارا دیس دیا ہے، جن لوگوں کے ساتھ تمہیں رکھا ہے اس میں کوئی مصلحت ہو گی۔ اپنی کھیتی کرو، ہم وطنوں سے بھائی چارہ کرو، ہمسائگی کا حق ادا کرو اور رسول نے جو بتایا ہے اس پر عمل کرو۔'' [۸]

شنکر شیش کے ڈرامے کا ہیرو نول پڑھا لکھا اعلیٰ سوچ کا مالک نوجوان ہے۔ جو ہریجنوں کے طبقہ سے تعلق رکھتا ہے۔ نول اپنی اعلیٰ سوچ اور جد و جہد سے طبقاتی کشمکش کو دور کر کے سماجی حالات کو تبدیل کرنا چاہتا ہے۔ گاؤں میں باڑھ کا پانی جو خوف ناک صورت اختیار کر لینے پر وہ فرار حاصل نہیں کرتا بلکہ اپنی زندگی کو خطرہ میں ڈال کر دوسروں کی جان بچاتا ہے۔ ماں سے وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

^uoy % e 'kgj ugh tkÅxkA ;gk ejh
tku pyh tk; rk Hkh ugh tkÅxkA eu Hkkxuk

ugh l h[kkA** 9

ان دونوں کرداروں کے برعکس 'کھیتی' میں عبدالغفور کا کردار شیطانیت کا نمونہ ہے۔ وہ اپنی مفاد پرستی کے سبب عوام میں فسادات کرا کر ان کو برباد کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ 'باڑھ کا پانی' میں ٹھاکر اور پنڈت ماتا دین بھی ویلن کے طور پر سامنے آتے ہیں جو طبقاتی فرق کے نام پر لوگوں کی مجبوریوں سے فائدہ اٹھا کر انھیں بدحالی کی زندگی گزارنے پر مجبور کرتے ہیں۔

'کھیتی' میں مولوی عبدالرحمٰن و زمیندار دلاور حسین کا کردار سماجی مصلح کے طور پر سامنے آتا ہے۔ شنکر شیش کے ڈرامے میں یہ خصوصیت بٹیسر کے کردار کے میں دکھائی دیتی ہے۔ مولوی عبدالرحمٰن زمیندا دلاور حسین اور بٹیسر کے کردار مثبت پہلوؤں کے حامل ہیں۔

پلاٹ و کردار نگاری کے حوالے سے مذکورہ دونوں ڈراموں کے غائر مطالعہ سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ حسام الدین اور نول کے کردار میں بہت حد تک مشابہت پائی جاتی ہے۔ دونوں پڑھے لکھے اعلیٰ سوچ کے مالک ہیں اور اپنی دامشندی اور کوششوں سے لوگوں کی جان بچاتے ہیں، انسانیت کا جذبہ دونوں میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ دونوں مثبت پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ ان کرداروں میں صرف ایک تضاد موجود ہے اور وہ ہے طبقاتی فرق۔

عبدالغفور ٹھاکر اور پنڈر ماتا دین منفی کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں جو مذہب کے نام پر لوگوں کو بیوقوف بنا کر اپنا مفاد پورا کرتے ہیں۔

'کھیتی' اور 'باڑھ کا پانی' کے دیگر کرداروں میں ایک مماثلت نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں مذہب عقل و شعور سے نہیں بلکہ ان کے جذبات سے جڑا ہوا ہے۔

پلاٹ کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو دونوں ڈراموں کا مرکزی موضوع مشترک ہے اور وہ ہے نچلے طبقہ کی زندگی اور اس کے مسائل۔

شنکر شیش کے ڈراموں کی زبان ہندی ہے۔ کہیں کہیں ٹھیٹھ ہندی کے ساتھ گاؤں کی زبان کا بھی استعمال کیا ہے۔ محمد مجیب کا اسلوب خاص اردو ہے۔ دونوں ہی ڈرامے ان ڈراما نگاروں کے ترقی پسند خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔

دو وجودیت پسند ڈرامے 'میں کون ہوں' اور 'اندھی گلی' کا تقابلی مطالعہ

خواجہ احمد عباس اور اوپیندر ناتھ اشک نے اپنے اپنے ڈراموں کے ذریعہ فسادات کے شکار لوگوں کے وجودیت کے مسئلہ کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ عباس نے اپنے ڈرامے 'میں کون ہوں' جب کہ اشک نے اپنے یک بابی ڈرامے 'اندھی گلی' میں اس دلدوز واقعہ سے متاثر لوگوں کی زندگی کی حقیقی تصویر کھینچی ہے۔ ان دونوں کو موضوع تقسیم ہند کے بعد پیش آنے والا وجودیت کا اہم مسئلہ ہے۔

'میں کون ہوں' میں خواجہ احمد عباس نے ایک ایسے وجود کی سناخت کا مسئلہ اٹھایا ہے، جو فسادات میں شدید طور پر زخمی ہے۔ بیہوشی کی حالت میں ہندوستان و پاکستان کی سرحد پر اس حالت میں ملتا ہے جس کی ایک ٹانگ ہندوستان میں تھی اور دوسری پاکستان میں۔ اس زخمی شخص کو دہلی کے ایک اسپتال میں لے جایا جاتا ہے جہاں مناسب علاج کے بعد وہ ٹھیک ہو جاتا ہے لیکن اس حادثہ کا سبب ڈاکٹروں کے مطابق اس کے دماغ پر لگنے والی شدید چوٹ کے سبب اس کی یادداشت چلی گئی ہے۔ اس سبب سے نہ تو اسے اپنا نام یاد ہے نہ دھرم۔ اسپتال میں اس کا کوئی رشتہ دار بھی اس کی خبر گیری کرنے نہیں آتا۔ چنانچہ زخم ٹھیک ہو جانے پر اسے اسپتال سے نکال دیا جاتا ہے۔ اس وجہ سے یہ شخص پناہ گزینوں کے لئے بنائے گئے جامع مسجد کے پاس واقع کیمپ میں پہنچتا ہے۔ وہاں کا مہتمم اس سے اس کی شناخت دریافت کرتا ہے کہ آیا وہ مسلم ہے یا ہندو۔ جواب میں یاد نہیں سن کر اسے پناہ دینے سے انکار کر دیتا ہے۔ سڑکوں کی خاک چھانتا یہ شخص پرانی دلی سے نئی دلی پہنچ جاتا ہے۔ جہاں اسے پھر ایک راحت کیمپ نظر آتا ہے وہاں پہنچ کر وہ اس کے مہتمم سے پناہ دینے کی گزارش کرتا ہے لیکن وہاں بھی وجود کی شناخت کا مسئلہ درپیش آتا

ہے۔ چنانچہ اسے واپس کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح مختلف کیمپوں میں اسے پناہ نہیں ملتی۔ کیونکہ یہ ہندوؤں مسلمانوں وسکھوں کے لئے تھے۔ان میں کوئی بھی کیمپ انسانوں کے لئے نہیں تھا۔

بھوک وتکان کی تاب نہ لاکر یہ شخص اس رات ایک سردار کی کوٹھی کے سامنے بیہوش ہوکر گر جاتا ہے۔ہوش میں آنے پر سردار جی اس کی شناخت نہ پوچھ کراس کی طبیعت کے بارے میں پوچھتے ہیں۔ صحت مند ہوجانے کے باوجود یہ شخص سردار جی اوران کی اہل خاندان کے اچھے سلوک کے سبب یہیں رہائش اختیار کر لیتا ہے۔لیکن ایک دن سردار کے کچھ رشتہ دار راول پنڈی میں مسلمانوں کے ظلم کا شکار ہونے کے سبب یہاں آ کر رہنے لگتے ہیں۔سردار جی سے اس کے متعلق جان کر کچھ بزرگ تو اس سے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں لیکن کچھ اس بات پر شبہ کرتے ہیں کہ کہیں وہ مسلمان تو نہیں۔ چنانچہ ان کی آنکھوں میں مسلمانوں سے انتقام کی چمک دیکھ کر یہ شخص ایک رات کوٹھی سے بھاگ جاتا ہے۔

کئی دن فاقہ اور سڑکوں پر گزارنے کے بعد ایک بار پھر یہ شخص جامع مسجد کی سیڑھیوں پر پہنچ کر لیٹ جاتا ہے جس کے سامنے کے میدان میں ہزاروں مشرقی پنجاب سے بھاگکر آئے لوگوں کے پناہ لے رکھی تھی۔ کچھ دیر بعد ہی یہ شخص بیہوش ہو جاتا ہے۔ ہوش میں آنے پر وہ اپنے قریب آٹھ سال کے بچے کو کھانا لئے کھڑے دیکھتا ہے، جسے اس کی ماں نے کسی بھوکے کو کھلانے کے لئے دیتا تھا۔ بچہ اس شخص کی ناگفتہ بہ حالت دیکھ کر بصد اصرار اپنے گھر لے جاتا ہے۔ جہاں اس کے نیک دل حکیم باپ نہ صرف اس کا علاج کرتے ہیں بلکہ اس کو گھر میں پناہ بھی دیتے ہیں۔ایک دن یہی بچہ جب بھوکوں کو کھانا کھلانے جاتا ہے تو راستے میں اسے ہندو قتل کر دیتے ہیں۔ بچہ کی موت اس شخص کے وجود کو بھرے کٹہرے میں کھڑا کر دیتی ہے۔ چنانچہ وہ وہاں سے بھی فرار ہو جاتا ہے۔

اس وقت دہلی کی فضا خون آلود ہو رہی تھی۔ چنانچہ امن وسکون کی تلاش میں یہ شخص بمبئی جانے والی گاڑی میں بیٹھ جاتا ہے۔اس کے قریب بیٹھا ہندو نوجوان اس کی شناخت پوچھتا ہے۔ جواب میں وہ

اپنی کہانی سنا دیتا ہے جسے سن کر ہندو نوجوان بھی اس کی بڑھی ہوئی داڑھی دیکھ کر شبہ کرتا ہے۔گاڑی چلے کچھ وقت ہی گزرا تھا کہ فسادی اسے روک لیتے ہیں اور مسلمانوں کو گھسیٹ گھسیٹ کر قتل کر دیتے ہیں نوجوان اس شخص کی جان اپنا بھائی کہہ کر بچاتا ہے۔فسادیوں کے جانے کے بعد ٹرین روانہ ہوتی ہے اور بمبئ پہنچتی ہے۔ یہاں بھی اس کے وجود کی شناخت کا مسئلہ اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا۔

بمبئ میں ہندوؤں کو کرشنا آشرم سکھوں کو کھالسا کالج اور مسلمانوں کو مسلم لیگ کے دفتر میں پناہ دی گئی تھی۔اپنا دھرم یاد نہ ہونے کے سبب اس کو بھی یہاں کے راحت کیمپ میں پناہ نہیں ملتی۔ایک دوسرا شخص اس کی ناگفتہ بہ حالت دیکھ کر اسے دماغی ماہر ڈاکٹر سمانی کے پاس جانے کی صلاح دیتا ہے۔ڈاکٹر سمانی نے اسے علم تسخیر کے ذریعہ اسے ماضی میں لے جا کر اس کے ماضی کے مختلف واقعات کے ذریعہ اس کے وجود کی شناخت کرانے کی کوشش کرتے ہیں۔لیکن جیسے ہی اس شخص کی یادداشت واپس آنے والی ہوتی ہے ٹھیک اسی وقت ان قریب ہی ہندوؤں اور مسلمانوں کے ذریعہ کئے گئے تمام گناہ یاد آجاتے ہیں جس کی وحشتنا کیوں کے سبب وہ چیخ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور چلاتے ہوئے یہ مکالمہ ادا کرتا ہے۔ مکالمہ ملاحظہ ہو:

''میں نہیں معلوم کرنا چاہتا میں کون ہوں؟'' ۱۰؎

یہ کہتے ہوئے وہ تیزی سے اٹھ کر ڈاکٹر کو حیران چھوڑ کر وہاں سے نکل جاتا ہے۔بیخودی کا یہ عالم ہے کہ وہ فسادیوں کے ذریعہ کئے گئے سوال کو بھی نہیں سنتا اور پہلے مسلمان موالی کے چھرے کا اور دوسری بار ایک ہندو غنڈے کی تیز کھوکری کا شکار ہو جاتا ہے۔موت کے ان قریب پہنچنے پر اس شخص کی یادداشت واپس آجاتی ہے۔وہ ہندو ہے یا مسلمان؟ لیکن وہ تمام ہندوؤں اور مسلمانوں سے انتقام لینے کے جذبے کے تحت وہ اپنی شناخت اپنی زبان پر نہیں لاتا کہ جس شناخت کے مسئلے نے اس کی زندگی کو طوفان کی زد میں لا دیا وہی تاعمر ان فسادیوں کو بھی بےچین رکھے۔

تقسیم ملک کے بعد پناہ گزینوں کے وجودیت کے مسئلے کو لے کر لکھا گیا اوپیندر ناتھ اشک کا ڈراما 'اندھی گلی' خاص اہمیت رکھتا ہے۔ براہ راست تو ڈراما نگار نے قلت کے مسائل کو دکھایا ہے لیکن در پردہ اشک نے اس میں تقسیم کی دہشت ناکیوں سے خوفزدہ ایک پناہ گزین خاندان کی کہانی کے حوالے سے اس وقت کی خستہ حالت، سماج میں پھیلے استحصال وحکومتی نظام کے ذریعہ چلائے جا رہے راحت کیمپوں کی تصویر پیش کی ہے۔اس ڈرامے میں ان مسائل کا شکار ان لوگوں کے ازسرنو قیام کے لئے سرکار کی طرف سے کی جارہی کوشش کس طرح ملک کے مفاد پرست افسروں کے سبب ان کے حقیقی حقداروں کو اس سے نہ صرف محروم کر رہی تھیں بلکہ ان کو نفرت و مذمت کا شکار بنا کر در در کی ٹھوکریں کھانے کے لئے مجبور کر رہی تھیں۔اس ڈرامے کا عنوان 'اندھی گلی' ایک ایسی گلی تھی جس میں سڑک پر مالی مجبوریوں کے سبب زندگی گزارنے والے پناہ گزین گھس آئے تھے۔لیکن یہاں اندھی گلی کے حوالے سے ڈراما نگار نے انسانوں کی گری سوچ اور انسانیت پر بھی سوال اٹھایا ہے کہ کس طرح لوگ اپنے مفاد کے لئے دوسروں کی پوری زندگی کو اندھیرے سے بھر دیتے ہیں۔

مجموعی طور پر ان دونوں ڈراموں کے واقعے میں بہت حد تک مشابہت نہ ہونے کے باوجود بھی جو نقطہ مماثلت رکھتا ہے وہ ہے فسادات سے متاثر اشخاص کی وجودیت کا مسئلہ۔ جسے خواجہ احمد عباس اور اشک نے بڑی فنکاری کے ساتھ اٹھایا ہے۔ پناہ کے لئے پریشان ان مصیبت زدہ لوگوں کی شناخت کتنی اہمیت کی حامل ہے، یہ 'میں کون ہوں' اور 'اندھی گلی' میں نظر آجاتی ہے۔موضوع مشترک ہونے کے باوجود 'میں کون ہوں' اور 'اندھی گلی' میں تضاد بھی پایا جاتا ہے۔

خواجہ احمد عباس کے ڈرامے کا مرکز ایک شخص کی زندگی ہے، جبکہ اشک کا ڈراما ایک خاندان کی کہانی پر مبنی ہے۔عباس کے ڈرامے میں چند ہی کردار ہیں جبکہ اشک کے ڈرامے میں کرداروں کی بہتات ہے۔زبان کے اعتبار سے جہاں 'میں کون ہوں' میں سلیس اردو کا استعمال ہوا ہے وہیں 'اندھی گلی'

کی زبان عام بول چال کی ہندی سے قریب ہے۔عباس کے ڈرامے میں مکالمے طویل اور معنوی اعتبار سے تہہ دار ہیں۔اس کے برعکس 'اندھی گلی' میں چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال ہوا ہے۔لیکن اس کی معنویت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔'میں کون ہوں' میں وجود کی شناخت کا مسئلہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔اشک کے ڈرامے میں وجودیت کے مسائل کے علاوہ سماج کے دیگر مسائل مثلاً استحصال، بدعنوانی وغیرہ کو بھی پیش کیا گیا ہے۔عباس کے ڈرامے کا نقطۂ عروج اس خاندان کا مایوسی مایوسی و معاشی حالت کے خراب ہونے کے سبب گلی میں پناہ لینا ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے بھی ان دونوں ڈراموں میں نمایاں فرق ہے۔'میں کون ہوں' ڈرامائی اصولوں کو برتتا ہے تو 'اندھی گلی' ایکانکی کے اصول طرز پر لکھا گیا ہے۔

'میں کون ہوں' اور 'اندھی گلی' ان دونوں ڈراموں میں وجودیت پسندی اور ترقی پسندی کا امتزاج نظر آتا ہے۔دونوں ہی ڈرامے اپیندر ناتھ اشک اور خواجہ احمد عباس کے ترقی پسند خیالات کے عکاس ہیں۔

ہری کرشن پریمی اور کرشن چندر کے ڈرامے کا تقابلی مطالعہ

ہری کرشن پریمی کا ڈراما 'آہوتی' (۱۹۴۰) اور کرشن چندر کا ڈراما 'دروازے کھول دو' (۱۹۵۲) قومی یکجہتی قائم کرنے اور فرقہ وارانہ جذبات کو ختم کرنے کے مقصد سے لکھا گیا۔ ان دونوں ترقی پسند روایت کے پیش رو نے اپنی تخلیق کے ذریعہ ہندو مسلم اتحاد کو قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔

'آہوتی' میں پریمی نے تاریخی واقعے کو اپنے فکر و تخیل سے تبدیل کر کے اسے ڈرامائی جامہ پہنایا ہے۔ ڈرامے میں تاریخی کردار حمیر کے ذریعہ اس وقت کے حالات کے مدنظر فرقہ واریت کو ختم کرنے اور ملک میں ہندو و مسلمانوں کے درمیان اتحاد قائم کرنا ہی ڈرامے کا مرکزی خیال ہے۔ ڈرامے کا قصہ یوں ہے کہ بادشاہ علاء الدین کا اپنے سردار میر مہیما کو اپنا حکم نہ ماننے پر اسے ملک سے نکال دیتا ہے جسے رنتھمبھور کا راجا حمیر اسے پناہ دیتا ہے۔ حمیر کا میر مہیما کو پناہ دینے کے ذریعہ ہندو مسلم اتحاد پر زور دیا گیا ہے۔ جس میں ڈراما نگار کامیاب ہے۔ اس کی مثال ڈرامے میں حمیر کے ذریعہ ادا کئے گئے مکالموں میں دکھائی دیتی ہے، جملے ملاحظہ ہوں:

^^ehjefgek e elyeku gA
gEehj bUlku rk gk ukA bUlku gku l dke py
tk,xkA vkt l re ej Hkkb g,A** 11

طبقاتی و نسلی امتیاز سے اٹھ کر ان مکالموں میں اخوت و محبت کے ساتھ رہنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ میر گھبرو کے مکالمے کے ذریعہ تفرقات پیدا کرنے والوں کی اصلیت بھی دکھائی گئی ہے۔ مکالمے ملاحظہ ہوں:

ehj xHk:% dkek l dkek dh yMkb ugh gkrh
tekyA ;g rk blku dh [okfg'k yMrh gA
vykmnnhu bLyke ugh g] gEehj fgUn /ke ugh

gA ,d g fnYyh dk ckn'kkg vkj j.kFkEHkkj dk
jktkA fnYyh dk ckn'kkg j.kkFkEHkkj d jktk dk
viuk xyke cukuk pkgrk g] vkj og viuh
vktknh cuk, j[kuk pkgrk gA** 12

ان مکالموں میں اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ بظاہر مذہب کے نام پر جنگ کرنے والے یہ لوگ دراصل اپنی بقا واقتدار حکومت کے لئے جنگ کرتے ہیں۔ ڈراما نگار کا مقصد عوام میں قوم پرستی کے جذبات کو بھی فروغ دینا ہے۔

’دروازہ کھول دو‘ کا مرکزی خیال بھی قومی اتحاد ہے۔ یہ ڈراما فرقہ وارانہ ذہنیت کے ردعمل کے طور پر کرشن چندر نے تخلیق کیا۔ ڈرامے کا مرکزی کردار سیٹھ رام دیال ایک دقیانوسی برہمن ہے۔ جو کمل کنج بلڈنگ کا مالک ہے۔ جس کے خالی فلیٹ وہ کسی مریاداوادی برہمن کو ہی دینا چاہتا ہے۔ اس کا بیٹا کمل کانت باپ کے اس فیصلے کی مخالفت کرتا ہے، کیونکہ وہ روشن خیال اور وسیع النظر انسان ہے۔ وہ نسلی امتیازات کو نہیں مانتا۔ فلیٹ کو کرائے پر لینے کے لئے مختلف مذاہب کے لوگ آتے ہیں لیکن رام دیال کسی کو بھی فلیٹ نہیں دیتا۔ ایک دن ایک کرسچین ڈاکٹر اس کی بیٹی کرائے پر فلیٹ لینے کے مقصد سے آتے ہیں۔ رام دیال نہ صرف انکار کر دیتا ہے بلکہ ان کو ذلیل ورسوا بھی کرتا ہے۔ اسی دوران اچانک اسے دل کا دورہ پڑتا ہے کرسچین ڈاکٹر کے فوراً طبی امداد سے رام دیال کی زندگی بچتی ہے۔ اس واقعہ سے سیٹھ کا ضمیر اسے سرزنش کرتا ہے۔ چنانچہ وہ اپنا فیصلہ تبدیل کرتے ہوئے کہتا ہے:

”.....میرے گھر کے سارے دروازے کھول دو۔ اس بلڈنگ کا نقشہ ایک بنگالی انجینیر نے بنایا ہے۔ راجستھانی مزدوروں نے اس میں اینٹیں لگائی ہے ملیالیوں نے اس کو رنگ وروغن دیا ہے۔ عبد الستار نے اس میں موزیک کا فرش بنایا ہے، دی سوزا اس میں بجلی

لائے گا اور ڈیوڈ ابراہیم پانی کے نل لگائے گا... یہ گھر ہندو، مسلمان

، سکھ،، عسائی، پارسی، یہودی سبھنے مل کر بنایا ہے۔ اگر وہ سب مل کر

اس میں نہیں رہیں گے تو یہ گھر کیسے آباد ہوگا۔'' ۱۳

دونوں ڈراموں کے گائر مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ہری کرشن پریمی اور کرشن چندر کا مقصد ایک ہی تھا۔ یہ دونوں ڈراما نگار لوگوں کے دلوں سے نسلی وطبقاتی امتیاز کو دور کر کے ان میں اتحاد قائم کرنا چاہتے تھے۔ 'آہوتی' میں حمیر اور 'دروازے کھول دو' میں کمل کا نت سیکولر سوچ کا مالک ہے۔ مرکزی خیال یکساں ہونے کے باوجود ان دونوں ڈراموں کے پلاٹ الگ الگ واقعات پر مبنی ہیں۔ 'آہوتی' کا پلاٹ تاریخ سے مستعار ہے تو 'دروازے کھول دو' کا سماجی مسائل سے لیا گیا ہے۔ 'آہوتی' کے نسوانی کردار بھی متحرک ہیں جبکہ کرشن چندر کے ڈرامے کے نسوانی کردار میں یہ خصوصیت نہیں پائی جاتی۔

'آہوتی' تین ایکٹ اور سترہ مناظر پر مبنی ہے جبکہ 'دروازے کھول دو' یکبابی ڈرامہ ہے۔ پریمی نے اپنے ڈرامے میں ہندی زبان کے ساتھ اردو الفاظ کا استعمال بھی کیا ہے۔ کرشن چندر کی زبان اردو ہے اور روزمرہ کی بول چال کے قریب ہے۔ البتہ کرداروں کو ان کی مناسبت سے زبان دی گئی ہے۔

ان دونوں ڈراموں کے مکالموں کی مشترکہ خصوصیت ان کی معنی خیزی ہے۔ یہ دونوں ڈرامے سیاسی وجذباتی آنچ سے نکل کر مساوات کے ساتھ زندگی گزارنے کی تلقین کرتے ہیں۔

'ضحاک' و'ایک ستیہ ہریش چندر' کا موازنہ

محمد حسن کا 'ضحاک' (۱۹۷۶) اور لکشمی نارائن لال کا ڈراما 'ایک ستیہ ہریش چندر' (۱۹۷۶) کا تخلیقی دور ایک ہی ہے۔ 'ضحاک' و'ایک ستیہ ہریش چندر' ان دونوں بڑے ترقی پسند ڈراما نگاروں کے ذریعہ دوران ایمرجنسی میں ہی تخلیق کئے گئے۔ ہر دور کی تصنیف اپنے عہد کے سماجی نکات سے ضرور متاثر ہوتی ہے۔ چنانچہ 'ضحاک' اور 'ایک ستیہ ہریش چندر' میں اس وقت کے حالات کی جھلک دکھائی دینا نادانستہ عمل تھا۔

'ضحاک' میں بادشاہ ضحاک کی رعایہ، مزدور اور کسان اس کے ظلم و جبر و استحصال کا شکار ہیں تو 'ایک ستیہ ہریش چندر' میں گاؤں کا شودر طبقہ سوڑ کے ظلم و استحصال کے سبب پس ماندگی کی زندگی گزار رہا ہے۔ لکشمی نارائن لال نے اپنے ڈرامے کا پلاٹ راجہ ہریش چندر کی قدیم روایت پر منحصر کہانی سے لیا ہے۔ محمد حسن کے ڈرامے کا پلاٹ ایک تاناشاہ کی کہانی پر مبنی ہے۔ 'ضحاک' میں ضحاک استحصال کرنے والا اور فریدوں استحصال کا شکار کردار کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے وہیں 'ایک ستیہ ہریش چندر' میں زمیندار دیودھر سوڑوں کی اور لوکا شودروں کی نمائندگی کرتا ہے۔

'ضحاک' میں ضحاک کا اپنے کندھے پر اگے سانپوں سے نجات کے لئے معصوم لوگوں کو قتل کر کے ان کے بھیجے کو سانپوں کو کھلانا اور اس کے اس عمل میں وزیر اعظم، فوجی افسر، رقاصہ، شاعر، جج، راہب کا خاموشی کے ساتھ اس کے اس فعل میں مددگار رہونا ایمرجنسی کے دوران عوام کی زبان بندی کی طرف اشارہ ہے۔ جس کا اندازہ ہمیں ضحاک کے ان مکالموں سے بخوبی ہوتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ضحاک: ہم نے جمشید کے ملک کو فتح کیا اور اسے زندہ
> آروں سے چروا دیا۔ ملکی انتظام کے لئے یہ قربانی ضروری تھی۔ ہم

نے اپنے مخالفوں کے منہ بند کر دیے کہ ملک نظم وضبط کے بغیر ترقی

نہیں کر سکتا۔ قلمکاروں کے ہاتھ کاٹ دیے کہ مادر وطن کو ان کی

ضرورت تھی ۔ ملک کو ایک سرکاری زبان دینے کی خاطر ہم نے

دوسری زبانیں بولنے والوں کی زبانیں کھنچوالیں۔ کافر اور ملحد قبیلوں

میں قتل، فرقہ وارانہ فساد کو کرانا پڑا کہ دین کی حفاظت کے لئے

ضروری تھا۔ کم کام کرنے پر زیادہ اجرت مانگنے والے مزدوروں

اور کاہل کسانوں کو گورکھر کی کھال میں زندہ سلوا دیا کہ دوسروں کو

عبرت ہو۔ پیداوار کی کمی کو پورا کرنے کے لئے آبادی کو کم کرنا

ضروری ہوا تو مردوں کو آختہ کرایا۔عورتوں کے رحم نکال کر پھنکوا

دیے۔'' ۱۴؎

'ایک ستیہ ہریش چندر' میں اس صورت حال کی طرف اشارہ لوکا کے ان مکالموں کے ذریعہ کیا

گیا ہے۔ جملہ ملاحظہ ہو:

^^og jktk gh dlk tk flgklu l fpidk gk** 15؎

'ضحاک' میں فریدوں کے کردار کے ذریعہ اس استحصال کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے، وہ کہتا ہے:

''فریدوں : میں اس طرح مرنا چاہتا ہوں کہ میرے

ہونٹوں پر انکار زندہ رہے۔'' ۱۶؎

'ایک ستیہ ہریش چندر' میں یہ کام گاؤں کا عوام کرتا ہے، جن کا اظہار ان مکالموں کے ذریعہ

بخوبی ہوتا ہے:

^^vc dkb ugh gkxk bUn] dkb ugh gkxk
fo'okfe=] lc gkx gfj'pUnA** 17؎

فریدوں اورعوام کے ان مکالموں میں محمد حسن اور ڈاکٹر لال کا مارکسی واحتجاجی نقطۂ نظر واضح ہوتا ہے۔فریدوں اورعوام کے خیالات کے پس پردہ ان ڈراما نگاروں کے خیالات ہیں جو وہ اس وقت کے حالات میں دیکھنا چاہتے تھے۔ان دونوں اشخاص کا مقصد پران کے واقعے یا کسی ظالم شہنشاہ کی داستان کو پیش کرنا نہیں بلکہ اس موضوع کو عالمی مسائل و اس وقت کے حالات سے جوڑنے کی کوشش ہے۔

'ضحاک' کا اختتام فریدوں کا عوام کو اس ظلم کے خلاف یکجا کر کے محل کا پھاٹک توڑ کر اندر داخل ہونے اور ضحاک کا پردہ فاش کرنے کے ساتھ آخری منزل پر پہنچ جاتا ہے۔'ایک ستیہ ہریش چندر' میں لوکا کا عوام کو متحد کرنا اور عوام کے ان الفاظ کے ساتھ ڈراما اختتام پذیر ہوتا ہے:

^^gfj'pUn lnk viu lR; dh ijh{kk nr jg vkj
re ijh{kk yr jg -------- pyk vc rEg nuh gkxh
ijh{kk viu lR; dhA** 18ؔ

ان دونوں ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں کے حوالے سے اعلیٰ وادنیٰ کے بیچ تصادم کو دکھایا ہے۔'ضحاک' میں فریدوں اور'ایک ستیہ ہریش چندر' میں لوکا احتجاجی کردار کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔دونوں کردار اپنے طبقے کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔محمد حسن و ڈاکٹر لال نے اس وقت کی صورت حال میں عوام کی حیثیت، سیاسی داؤں پیچ اور اقتداری نظام کے ذریعہ عوامی استحصال کے مسائل کو بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔دونوں ڈرامے ڈراما نگاروں کی فنی پختگی کا بین ثبوت ہیں۔

متذکرہ دونوں ڈرامے جہاں محمد حسن اور ڈاکٹر لال کے یکساں نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہیں وہیں ان میں کچھ تضاد بھی موجود ہیں۔زبان کے اعتبار سے ڈاکٹر لال نے اپنے ڈرامے میں ہندی اسلوب کو برتا ہے تو محمد حسن کی زبان خاص اردو ہی ہے۔ضرورت کے مطابق انھوں نے ہندی و انگریزی کے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ضحاک کے مکالمے سادہ معنویت سے پر اور طویل ہیں جو کہیں کہیں ڈرامے میں بوجھل پن پیدا کر دیتے ہیں۔اس برعکس'ایک ستیہ ہریش چندر' کے مکالمے چھوٹے معنوی اور ڈرامے کی

دلکشی کو برقرار رکھتے ہیں۔

محمد حسن و لکشمی نارائن لال ایمرجنسی کے حالات کو اپنے مخصوص اظہار بیان کے ذریعہ پیش کرنے میں ثانی نہیں رکھتے۔

ہندی و اردو کے دو نظمیہ ڈراموں کا موازنہ تکنیک کے حوالے سے

حبیب تنویر کا 'آگرہ بازار' و دھرم ویر بھارتی کا 'اندھا یگ' کا تخلیقی دور ایک ہی ہے۔ دونوں ڈرامے ۱۹۵۴ میں لکھے گئے۔

آگرہ بازار میں حبیب تنویر نے نظیر اکبر آبادی کی شخصیت کو موضوع بنا کر دراصل مغلیہ حکومت اور مٹتی ہوئی جاگیردارانہ روایت کے زوال کی تصویر دکھانے کی کوشش کی ہے، جس میں عوام ترقی و خوشحالی کے لئے جدوجہد کرتے نظر آتے ہیں۔ سیاسی ناہمواریوں نے ملک کی اقتصادی حالات کو خستہ کر دیا ہے۔ جس کی عکاسی حبیب تنویر نچلے طبقے کے ذریعہ اس انداز میں کرتے ہیں۔ مکالمے ملاحظہ ہوں:

> ''تربوز والا: اپنا تو وچار ہے تربوج بیچنا چھوڑ کر کویتا رچنا
> شروع کر دیں۔ (دونوں ہنستے ہیں) یا پھر یہ سہر ہی چھوڑ دیں!
> لڈو والا: پر جاؤ گے کدھر سوال تو یہ ہے
> چاروں طرف لوٹ مار مچی ہوئی ہے!
> تربوز والا: ایک جندگی نے کیا نہیں دکھایا؟
> بڑے بڑے بادساہ در در کی ٹھوکریں کھاتے پھر
> رہے ہیں تو ہم کس کھیت کی مولی ہیں بھیا؟ چلیں بھئی، دن بھر پیر
> توڑنا تو کرموں میں لکھا ہے۔ تربوج! ٹھنڈا تربوج! تربوج!'' [19]

ان مکالموں سے ہندوستان کے اس عہد کے حالات کی عکاسی ہو جاتی ہے۔

'اندھا یگ' میں بھارتی نے ڈرامے کا موضوع مہابھارت کے واقعہ سے لیا ہے۔ مہابھارت کی

جنگ اور جنگ کے بعد کے حالات کی منظر کشی کے ذریعہ دھرم ویر بھارتی نے دوسری جنگ عظیم کے بعد ناموافق حالات کو دکھایا ہے۔ جس کے سبب غیر محفوظ مستقبل سے پوری انسانیت خوف زدہ ہو اٹھی اخلاق وانسانیت صرف کھوکھلے لفظ بن کر رہ گئے۔ اس وقت کی منظر کشی دھرم ویر بھارتی کے ذریعہ ملاحظہ ہو:

^^;k dFkk mUgh vU/kk dh g] ;k dFkk T;kfr
dh g vU/kk d ek/;e lA**
^^;)kijkUr] ;g vU/kk;x vorfjr gvk
ft le fLFkfr;k] eukofRr;k vkRek, lc fod r
gA**[20]

ان دونوں ڈراموں میں اپنے اپنے عہد کے مناظر کو مختلف تکنیک کے ذریعہ بیان کیا ہے۔ حالانکہ دونوں ڈراموں کی ابتدا کورس میں گاتے ہوئے گانے سے ہوتی ہے۔ لیکن حبیب تنویر نے اپنے ڈرامے میں گیت کے ساتھ شستہ نثر کا استعمال بھی مختلف طبقہ کے لوگوں کے ذریعہ کیا ہے۔ ' آگرہ بازار' اور 'اندھا یگ' نظمیہ ڈرامے ہیں۔ دونوں ڈراموں کے پلاٹ بھی نیم تاریخی ہیں۔ حبیب تنویر و دھرم ویر بھارتی نے اپنے ڈراموں میں مختلف تکنیک کا استعمال یکساں طور پر کیا ہے۔ مثلاً گانوں کا یا کورس کا یا ٹون و لے کا۔ یہ مذہبی و روایتی گانے قصوں کے لئے پس منظر تیار کرنے کے ساتھ اسٹیج پر ادا ہونے والے واقعات کی بھی خبر دیتے ہیں ار تبدیلی مناظر میں بھی مددگار ہوتے ہیں۔ منظر نگاری، جذبات نگاری، مکالمہ نگاری اور انسانی نفسیات پر حبیب تنویر اور دھرم ویر بھارتی کو مشترکہ طور پر دسترس حاصل ہے۔ دونوں ڈرامے ماضی سے وابستہ ہونے کے باوجود آنے والے کل کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ دونوں ہی ڈرامے فرد کا نہیں بلکہ پورے سماج کا المیہ پیش کرتے ہیں۔ 'اندھا یگ' پانچ ایکٹ پر 'آگرہ بازار' دو ایکٹ پر مشتمل ڈراما ہے۔ اتنی مماثلت کے باوجود ان ڈراموں میں زبان کا فرق واضح ہے۔

حبیب تنویر اور دھرم ویر بھارتی کے ڈرامے شاعرانہ (منظوم) طرز پر لکھے گئے ڈراموں میں میل کا پتھر ثابت ہوئے۔

ان ڈراموں کے علاوہ موضوع ومقصد کی نوعیت سے مشترک ڈراموں میں موہن راکیش کا ڈراما 'اشاڑھ کا ایک دن' اور بیدی کا 'روح انسانی' بھی قابل ذکر ہے۔موہن راکیش نے اپنے ڈرامے کے ذریعہ کالیداس کی مشہور تاریخی شخصیت کے حوالے سے حساس فنکار کی زندگی کی تلخیوں و نامساوی حالات میں ادیب کی زندگی کی دشواریوں کو دکھایا ہے تو بیدی نے یہ کام اپنے ڈرامے 'روح انسانی' میں ایک علامتی کردار سے لیا ہے۔ دونوں کی ڈرامے میں حکومتی نظام کی سیاسی پالیسی اور ان کے ظلم فنکار کی جدوجہد کو دکھایا گیا ہے۔

وِل رینا کا 'تین یگ' وابراہیم یوسف کا 'تین نسلیں ایک دور' بھی اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔ دونوں کی ڈراموں کا پلاٹ تین نسلوں کے وسیع کینوس پر پھیلا ہوا ہے۔جن میں ہر عمر و نسل کے کردار اپنے ادوار کی نمائندگی کرتے ہیں نظر آتے ہیں۔

ان کے علاوہ ہندی و اردو میں ایسے بہت سے ڈرامے لکھے گئے جو موضوع، پلاٹ، کردار، زبان، تکنیک کے اعتبار سے مشابہت وتضاد رکھنے کے باوجود ان کا مقصد یکساں ہوتا تھا۔

❑❑❑

حواشی

1- ¼fgUnh ukVd mnHko vkj fodkl& MkO gr Hkkj}kt] MkO leuyrk] i"B 1½

۲؎ ڈراما فن اور روایت۔ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ص۹

3- ikjlh fFk,Vj mnHko vkj fodkl& lkeukFk xlr] i"B 246

۴؎ اردو ڈرامے کا ارتقاء : عشرت رحمانی۔ص۱۲۵

۵؎ مجموعہ منزل۔ص۔۱۶

6- ¼MkDVj] i"B 8½

7- lU;klh] i"B 107

۸؎ کھیتی ص ۷۸

9- ck< dk ikuh i"B 60

۱۰؎ میں کون ہوں ص۲۴۶

11- vkgfr&gfj 'kdj ieh] i'B 15

12- vkgfr&gfj 'kdj ieh] i'B 41

۱۳؎ ڈراما، دروازے کھول دو ص ۸۰

۱۴؎ ضحاک ص ۲۸۰۔۲۸۱

15- ,d lR; gfj'pUn] i'B 77

۱۶؎ ضحاک ص۲۹۰

17- ,d lR;oknh gfj'pUn] i"B 77

18- ,d lR; gfj'pUn] i"B 77

۱۹؎ آگرہ بازار ص۴۷

20- vU/kk;x] i"B 3] 59

مجموعی تاثر

ہندوستان میں ہندی و اردو ڈرامے کی روایت سنسکرت ڈراموں کی مرہون منت رہی ہے۔ کالیداس اور بھوبھوتی کے ہاتھوں ڈراما شہرت کی منزلوں کی طرف بڑھتا مختلف اسباب کی بدولت زوال پذیر ہو جاتا ہے۔ جس کا تفصیلی ذکر پہلے کے ابواب میں کیا جا چکا ہے۔ اردو ہندی ڈرامے کے ارتقائی سفر میں امانت کی اندرسبھا کو تحقیقی وتنقیدی اعتبار سے فوقیت حاصل رہی ہے۔'اندرسبھا' کی عوام میں مقبولیت اور اسٹیج کی طرف بڑھتے عوامی رجحان نے ڈرامے کے لئے شائقین کی تعداد بڑھا دی۔ جس نے اسٹیج کی روایت کو فروغ دیا۔ جس کے سبب مختلف تھیٹر کمپنیاں وجود میں آئیں لیکن جلد ہی ان کا وجود بھی ختم ہوتا گیا۔ لیکن پارسی تھیٹر کا وجود ان طوفانوں سے متاثر نہیں ہوا۔ اس تھیٹر کے زیر اثر بھی بہت سی کمپنیاں وجود میں آئیں اور کامیاب رہیں۔ آغا حشر وان کے معاصرین نے ان تھیٹر کمپنیوں کے لئے ڈرامے لکھے۔ یہ ڈراما نگار ہندیہ وار دو دونوں زبان کے لئے ڈرامے لکھتے تھے۔ پارسی تھیٹر پر ہندی کے زیادہ ڈرامیت اسٹیج ہوئے۔ لیکن ان کمپنیوں کا مقصد چونکہ حصول زر تھا اس لئے ان میں سستے مذاق وفحش گانوں کو جگہ دی جانے لگی۔ چنانچہ بھارتیندو عہد میں اس کی مخالفت میں 'رام لیلا ناٹک منڈلی' وجود میں آئی جس کا مقصد ہندی ناٹک و ہندو تہذیب کو فروغ دینا تھا۔ بعد میں یہ ناٹک منڈلی مخالفت کے سبب دو حصوں میں تقسیم ہو گئی۔ 'ناگری ناٹک منڈلی' اور 'بھارتیندو ناٹک منڈلی' یہ منڈلیاں ہندی کے ادبی ڈراموں کو اسٹیج کرتی تھیں۔ بھارتیندو کی اچانک موت سے دھیرے دھیرے ان منڈلیوں کو وجود بھی ختم ہونے لگا۔ ان منڈلیوں کے زوال پذیری کا ایک سبب پارسی تھیٹر کی مقبولیت اور اس کی چمک دمک بھی تھی۔ چنانچہ ان ڈراما نگاروں نے پارسی تھیٹر کا دوبارہ سہارا لے لیا اور ملی جلی زبان میں ڈرامے لکھنے لگے۔

پارسی تھیٹر سے وابستہ یہ ڈراما نگار عوامی نفسیات کو مدنظر رکھ کر ہی ڈرامے تخلیق کر رہے تھے۔ ڈرامے کی اس یک رنگی کیفیت وایک ہی محور پر گردش کے سبب عوام کی بیزاری بڑھنے لگی اور پارسی تھیٹر زوال کی جانب بڑھنے لگا۔

اردو میں محمد حسین آزاد، شرر، رسوا، کیفی و چکبست کے ڈراموں سے ادبی ڈرامے لکھنے کی ابتدا ہوتی ہے۔ اردو ڈراما صرف لکھنے اور پڑھنے تک ہی محدود رہ جاتا ہے۔ ہندی میں بھی ناٹک منڈلیوں کے زوال نے ڈراموں کی صرف کتابوں تک ہی محدود کر دیا تھا۔

اردو میں سید امتیاز علی تاج اور ہندی میں جے شنکر پرسا داس حصار کو توڑ کر ڈرامے کی روایت میں ایک نئے باب کی ابتدا کرتے ہیں۔ لیکن اردو ہندی ادب میں اسٹیج کا زوال اور شوقیہ اسٹیج کے وجود میں آنے اور جلد ہی ان کے ختم ہو جانے کے سبب پیشکش کے اعتبار سے مقبولیت نہیں حاصل کر پائے۔ دونوں ہی اصناف ادب میں صرف تخلیقی اعتبار سے تبدیلی رونما ہوتی ہے۔

انیسویں صدی میں ہونے والی سیاسی، معاشرتی، معاشی وسماجی تبدیلیوں کے زیر اثر حقیقت نگاری کی تحریک کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں کا ایک ایسا گروہ ابھر کر سامنے آتا ہے جو اس بات کی اشد ضرورت محسوص کرتا ہے کہ ڈارمے کی ترقی صرف تخلیقی نقطہ نظر کی تبدیلی سے ممکن نہیں، اس کے لئے اسٹیج ضروری ہے۔ چنانچہ ان ڈراما نگاروں نے وقت اور حالات کے مدنظر اسٹیج کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے اپٹا IPTA و پرتھوی تھیٹر کی بنیاد ڈالی۔ IPTA و پرتھوی تھیٹر کے زیر اثر ہندی و اردو کے ڈرامے اسٹیج کئے جانے لگے۔ اور ڈراما ایک بار پھر کتابوں سے نکل کر اسٹیج کی زینت بن گیا۔

ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ ہندی و اردو میں ڈراما لکھنے والوں میں لکشمی نرائن مشر، ہری کرشن پریمی، سیٹھ گوبند داس، اودے شنکر بھٹ، رام کمار ورما، اوپیندر ناتھ اشک، وشنو پربھاکر، ونو درستوگی، شیل، وِمل رینا، نریش مہتا، لکشمی کانت ورما، وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اردو میں کرشن چندر، بیدی، منٹو، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، سردار جعفری، وغیرہ کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ آزادی وطن کے بعد ہندی میں لکھنے والوں میں لکشمی نرائن لال، ہری کرشن، جگدیش چند ماتھر، موہن راکیش، شنکر شیش، وِمل رینا، ہری کرشن پریمی وغیرہ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اردو میں آزادی وطن کے بعد لکھنے والوں میں

زیادہ تر ڈراما نگار آزادی سے پہلے ہی لکھنے والے ہیں بعد میں لکھنے والوں میں محمد حسن، حبیب تنویر، ابراہیم یوسف، کرتار سنگھ دگل، منجو قمر، ساگر سرمدی وغیرہ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔

ان ہندی و اردو ادب سے وابستہ ڈراما نگاروں کی تخلیق میں ان کا بین الاقوامی شعور، فکر کی گہرائی و گیرائی و مشاہدہ نظر آتا ہے۔ انھوں نے ان کڑوی حقیقتوں کو نہ صرف دیکھا اور محسوس کیا بلکہ اپنی تخلیقات کے ذریعہ ان کا اظہار کر ان کا تریاق بھی پیش کرنے کی کوشش کی۔ وطن کو غلامی سے نجات دلانے اور سیکولزم کی فضا قائم کرنے میں اپنی کاوشوں کو بروئے کار لاتے ہوئے راہیں بھی ہموار کیں۔، نسلی و طبقاتی فرق کو بھلا کر ان ڈراما نگاروں نے ہر اس مسائل کو ع اپنی تخلیق میں جگہ دی جن کا تعلق انسان اور انسانیت سے تھا۔ چاہے وہ مسئلہ ہندو مسلم اتحاد سے متعلق ہو یا پناہ گزینوں کے وجود سے، تقسیم کے واقعہ سے وابستہ ہو یا عورتوں کے حقوق سے متعلق ہو۔

ہندی ڈراما نگاروں نے ان مسائل کو پیش کرنے کے لئے ماضی میں پناہ لی۔ تاریخ کے ذریعہ وقہ اپنے مقصد کو با اثر اور فنی اعتبار سے پختگی عطا کرنا چاہتے تھے۔ چنانچہ ان لوگوں نے تاریخ و پران کے قصوں کے مختلف قدیمی مذہبی روایات کو اپنا آلہ کار بنایا۔، اس کے برعکس اردو میں صرف کچھ ڈراما نگاروں نے نیم تاریخٰ پلاٹ کا استعمال کیا۔ اردو میں مسائل کا اظہار سیدھے سادے واقعات کے ذریعہ زیادہ کیا گیا۔ بعد میں ہندی ڈراما نگاروں نے بھی اپنے اس خول سے نکل کر سیدھے سادے انداز میں مسائل حیات واس کی حقیقتوں کو پیش کرنے لگے۔ ہندی و اردو میں یک بابی ڈرامے اس دور میں ہی لکھے جانے لگے تھے۔ چونکہ ان ڈراما نگاروں کا مقصد زندگی کی ان کڑوی حقیقتوں کی عکاسی اور ان مسائل سے عوام کو نجات دلانا تھا۔ چنانچہ ان ڈراما نگاروں نے ڈراموں کی ہیئت اور ساخت کی طرف کم توجہ دی۔ البتہ کچھ ڈرام نگاروں نے اپٹا و نئے تھیٹر کے زیر اثر تکنیکی اعتبار سے نئے نئے تجربے کئے۔ مقصد اور فن میں توازن برقرار رکھنے کی کوشش کی جانے لگی۔ ڈراموں میں اجٹ پروپ تکنیک، اجتماعی آرٹ، عکسی

تکنیک،فلیش بیک تکنیک،پس پردہ تکنیک۔منتقل پذیر اسٹیج تکنیک وغیرہ کا استعمال کیا جانے لگا۔

ہندی و اردو ڈراموں میں یکساں طور پر ان مسائل کو جگہ دی گئی جو سماج میں بدرجہ اتم موجود تھے۔البتہ ہندی میں اردو کی بہ نسبت طوائف کو بطور موضوع لے کر براہ راست کم ڈرامے لکھے گئے۔اس کے برعکس اردو میں اس کی طرف توجہ کی گئی۔ ہندی اور اردو ڈراموں میں ایک واضح فرق یہ بھی تھا کہ ہندی ڈراما نگار تاریخ کے حوالے سے مسائل کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے تابناک ماضی واس کی تہذیبی وتمدنی قدروں کو بھی پیش کرنا چاہتے تھے۔جبکہ اردو ڈراما نگار صرف اس وقت کے مسائل وصورت حال کو ہی مدنظر رکھ کر ڈرامے لکھ رہے تھے۔

ڈرامے کے اس تاریخی سفر میں ایک وقت ایسا بھی آیا کہ جب فلموں کے رواج کے سبب اسٹیج کا دیا ٹمٹمانے لگا۔ریڈیو ڈرامے کا فروغ بھی اسٹیج ڈراموں کی ترقی میں روکاٹ بنا۔ایک ایسا دور بھی آیا جب ترقی پسند ڈراما نگار ریڈیو ڈرامے کی جانب متوجہ ہو گئے۔اور اسٹیج ڈراموں کو تخلیق کرنے اور انھیں پیش کرنے کی روایت ماند پڑنے لگی۔ ہندی ڈراما بھی اسٹیج کی کمی کے باعث زوال کی جانب بڑھنے لگا۔ البتہ کچھ شوقیہ ڈرامائی کمپنیاں ہندی ڈراموں کو اسٹیج کرنے کا کام کر رہی تھیں۔ ہندی میں ادبی ومسائلی ڈرامے تخلیق کئے جا رہے تھے۔اس کے برعکس اردو ڈرامے میں یہ روایت ماند پڑنے لگی تھی۔

ہر عہد کی تاریخ وتحریک اپنے زمانے کے نصب العین کو متعین کرنے میں مددگار ہوتی ہے۔ چنانچہ اس عہد میں تخلیق کردہ ادب اس دور کی تہذیب وتمدن ، سیاسی، سماجی، معاشی، معاشرتی، اقتصادی صورت حال کا آئینہ بن جاتا ہے۔ترقی پسند تحریک بھی ایک ایسی تحریک تھی جس نے شعوری ولاشعوری طور پر اپنے زمانے کی تخلیق کو متاثر کرنے کے ساتھ ساتھ ملک گیر تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی۔ 1936 میں شروع ہوئی اس تحریک نے ہندی اور اردو ڈرامے پر بھی اپنے گہرے نقوش چھوڑے۔ 1960 کے بعد اس تحریک کے زوال کی طرف بڑھنے اور اس کی مخالفت میں وجود پذیر ہوئی جدیدیت

کی تحریک نے اردو ڈرامے پر خاطر خواہ اثرات مرتب کئے۔ ڈراما حقیقی انداز میں مسائل حیات کی عکاسی کرنے کی بجائے علامتی انداز اختیار کرنے لگا۔ ہندی میں 1950 کے بعد 'ناٹیہ ودیالیہ' سنگیت ناٹک اکاڈمی نے ہندی اسٹیج کی روایت کو مستحکم کرنا شروع کر دیا۔ 70-1960 کے درمیان ہندی اسٹیج نے خوب ترقی کی اور متعدد ڈرامے اسٹیج کئے۔ جدیدیت کی تحریک نے اردو ڈرامے کے برعکس ہندی ڈرامے کی فضا کو کم متاثر کیا۔ ہندی میں علامتی ڈرامے لکھے گئے لیکن سماجی مسائل سے وابستہ ڈرامے خوب لکھے گئے۔ اس نظریہ سے یہ دور ہندی ڈراموں کا تخلیق و پیشکش کے اعتبار سے عروج کا دور ہے۔ ہندی ڈرامے کا یہ سفر مختلف منزلوں و پیچیدگیوں سے گزرنے کے باوجود آج بھی جاری ہے۔ اس کے برعکس اردو ڈراما کی سمت و رفتار میں تیزی و تندی موجود نہیں ہے جو 60-1936 کے درمیان موجود تھی۔ تخلیق و پیشکش دونوں اعتبار سے اردو ڈرامے کا یہ سفر حالات کا کہیں نہ کہیں شکار ہو گیا ہے۔

❑❑❑

کتابیات

اردو کتابیں

نمبر شمار	تصنیف	مصنف/مرتب/مترجم	مقام اشاعت	سن اشاعت
۱۔	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	خلیل الرحمٰن اعظمی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۷ء
۲	اردو ڈرامے کا ارتقاء	عشرت رحمانی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۶
۳	ادبی ڈرامے	اعجاز حسین	جاوید پبلیشر، الہ آباد	۱۹۸۰
۴	ادب اور زندگی	اختر حسین رائے پوری	نیشنل انفارمیشن اینڈ پبلیکیشن لمیٹڈ، بمبئی	۲۰۰۰
۵	ادبیات شناسی	محمد حسن	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	۲۰۰۰
۶	اردو ڈراما فن اور منزلیں	سید وقار عظیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس، نئی دہلی	۲۰۰۵
۷	اردو اسٹیج ڈراما	اے. بی. اشرف	شان ہند پبلیکیشن، دہلی	۱۹۹۰
۸	اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید	عشرت رحمانی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۸۱
۹	آغا حشر کاشمیری	انجم آرا انجم	ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی	۲۰۰۰
۱۰	آغا حشر کاشمیری کے نمائندہ ڈرامے	انجم آرا انجم	اتر پردیش اردو اکاڈمی، لکھنؤ	۲۰۰۴
۱۱	آہنگ	اسرار الحق مجاز	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی	۲۰۰۳
۱۲	اردو ڈراما اور ابراہیم یوسف	محمد تاتار خاں	شالیمار پبلیکیشن، حیدرآباد	۱۹۹۸
۱۳	اپٹا اور اردو ڈراما	شاہد رزمی	تخلیق کار پبلیکیشن	۱۹۹۵
۱۴	اردو ڈرامے کی تاریخ	رشید احمد گوریجہ	بیکن بک اسٹال، ملتان	۲۰۰۲
۱۵	اردو ادب کی تحریکیں (ابتدائے اردو سے ۱۹۷۵ تک)	انور سدید	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۸
۱۶	اردو ڈرامے کا سفر آزادی کے بعد	زبیر رضوی	نیشنل بک پبلیشر	۲۰۰۷
۱۷	اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	سلیم اختر	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۵
۱۸	اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	احتشام حسین	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان	۲۰۱۱
۱۹	اردو ڈرامے کا سفر آزادی کے بعد (ایک انتخاب)	زبیر رضوی	نیشنل بک ٹرسٹ	۲۰۰۷

۲۰	اردو ڈراموں کا انتخاب	محمد حسن	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی	۱۹۹۸
۲۱	تنقید اور عملی تنقید	سید احتشام حسین	اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	۲۰۰۵
۲۲	ترقی پسند ادب	عزیز احمد	ادارۂ اشاعت اردو، حیدرآباد	۱۹۴۵
۲۳	تنقیدی تناظر	قمر رئیس	ایجوکیشنک پبلیشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۷
۲۴	ترقی پسند ادب	سردار جعفری	انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ	۱۹۵۷
۲۵	ترقی پسند ادب: پچاس سالہ سفر	قمر رئیس، عاشور کاظمی	ساہتیہ اکادمی، دہلی	۲۰۰۷
۲۶	ترقی پسند تحریک سفر در سفر	علی احمد فاطمی	ادارۂ نیا سفر، الہ آباد	۲۰۰۶
۲۷	دست صبا	فیض احمد فیضؔ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۲
۲۸	دھانی بانکیں	عصمت چغتائی	کتب پبلیشر لمیٹڈ، ممبئی	۱۹۴۷
۲۹	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین	ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۹
۳۰	روشنائی	سجاد ظہیر	تخلیق کار پبلیشر	۲۰۰۶
۳۱	رموز فکر و فن	زاہدہ زیدی	آبشار پبلیکیشن، علی گڑھ	۱۹۹۳
۳۲	طنزیہ ڈرامے	ابراہیم یوسف	نسیم بک ڈپو، لکھنؤ	۱۹۷۴
۳۳	عکس اور آئینے	سید احتشام حسین	ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ	۱۹۶۲
۳۴	کلیات راجیند رسنگھ بیدی جلد دوم	وارث علوی	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی	۲۰۰۸
۳۵	کھیتی	محمد مجیب	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بمبئی	
۳۶	لکھنؤ کا شاہی اسٹیج	مسعود حسین رضوی ادیب	کتاب نگر، لکھنؤ	۱۹۵۷
۳۷	نسخہ ہائے وفا	فیض احمد فیضؔ	ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۱
۳۸	ناٹک ساگر	نور الٰہی محمد عمر	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی	۲۰۰۵
۳۹	میں کون ہوں؟	خواجہ احمد عباس	نو ہند پبلیکیشن لمیٹڈ، بمبئی	۱۹۴۹
۴۰	ہندی ادب کی تاریخ	خورشید عالم	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی	۲۰۰۵

fgUnh iLrd

Øe	iLrd	y[kd	idk'ku	lu
1-	v'kkd dk 'kkd	jkedekj oek	ykdHkkjrh idk'ku] bykgkckn	1972
2-	v/kk ;x	/keohj Hkkjrh	fdrkc egy] byk0	1997
3-	v/kh xyh	miUn ukFk v'd	uhykHk idk'ku] bykgkckn	1956
4-	vk/k v/kj	ekgu jkd'k	jk/kk d".k idk'ku] fnYyh	1969
5-	vkgrh	gfjd".k ieh	ykdHkkjrh idk'ku	1976
6-	vk/kfud ,dkdh	f'ko ukjk;.k [kUuk	ykdHkkjrh idk'ku	1976
7-	vk/kfud fgUnh lkfgR;	y{eh lkxj o".k;	fgUnh ifj"kn	1971
8-	vkt dk fgUnh ukVd% ixfr ,o iHkko	MkO n'kjFk vk>k	jkT;iky ,.M l l] fnYyh	1984
9-	vk/kfud fgUnh ukVd	lj'k pUn 'kDy	fyfi idk'ku] ub fnYyh	1981
10-	vk/kfud fgUnh ukVd% Hkkf"kd vkj lokn h; ljpuk	xkfon pkrd	r{kf'kyk idk'ku] ub fnYyh	1982
11-	vk/kfud fgUnh ukVd vkj jxep	ufepUn tu	fn edfeyu dEiuh vkQ bfM;k fy0	1978
12-	,d lR; gfj'pUn	y{eh ukjk;.k yky	jkT;iky ,.M l l] fnYyh	1969
13-	dk.kkd	txnh'k pUn ekFkj	Hkkjrh Hk.Mkj fy0	1968
14-	MkDVj	fo".k iHkkdj	jkT;iky ,.M l l] fnYyh	1958
15-	ukVdykpu d fl)kUr	fl)ukFk dekj	okk.kh idk'ku ub fnYyh	2004
16-	ukVd rFkk jx ifjdYiuk	MkO fxjh'k jLrkxh	fo'ofo|ky; idk'ku	1992
17-	ukVd dkj txnh'k pUn ekFkj	xkfoUn pkrd	jk/kk d".k idk'ku] fnYyh	1992
18-	ikjlh fFk,Vj%mnHko vkj fodkl	lkeukFk xlr	ykdHkkjrh idk'ku] bykgkckn	1981

19-	lelkef;d ukVdk e ox pruk	no fd'ku pkgku	Lojkt idk'ku] fnYyh	1997
20-	lelkef;d fgUnh ukVdk e pfj= lf"V	t;no rutk	lkef;d idk'ku fnYyh	1997
21-	Lokr=;kRrj fgUnh ukVd	jhrk dekj	foHk idk'ku	1980
22-	lU;klh	y{eh ukjk;.k feJ	lkfgR; Hkou fy0	
23-	lex ukVd [kM nk	ger ddjrh	fdrkc ?kj	2010
24-	fgUnh lkfgR;%;x vkj /kkjk	d".k ukjk;.k ilkn	Hkkjrh Hkou iVuk	
25-	fgUnh lkfgR; dk bfrgkl	vkpk; jke pUn 'kDy	idk'ku lLFkku] ub fnYyh	2002
26-	fgUnh ukVd lkfgR; dk bfrgkl	lkeukFk xlr	fgUnh Hkou bykgkkn	1958
27-	fgUnh ukVd	cPpu flg	jk/kk d".k idk'ku] fnYyh	2011
28-	fgUnh ukVd dk mnHko ,o fodkl	n'kjFk vk>k	jkT;iky ,.M ll fnYyh	2012
29-	fgUnh ukVd mnHko vkj fodkl	gr Hkkj}kt] leuyrk	ip'khy idk'ku	2005
30-	fgUnh d ,frgkfld ukVdk e bfrgkl rRo	/kut;	jpuk idk'ku] bykgkckn	1970
31-	fgUnh ukVd % fl}kUr vkj foopu	fxjh'k jLrkxh	xFke idk'ku dkuij	1967
32-	fgUnh ukVd%feFkd vkj ;FkkFk	je'k xkre	vfHk:fp idk'ku fnYyh	1967
33-	fgUnh ukVd vkj jxep% igpku vkj ij[k	bUnukFk enku	fyfi id'ku] fnYyh	1975
34-	fgUnh ukV; de% nf"V vkj lf"V	je'k xkre	'kkfUr ijLdkj efUnj] fnYYh	1996
35-	fgUnh ukVd% vkt rd	oh.kk xkre	'kCn lr fnYyh	2001
36-	fgUnh lkfgR; dk bfrgkl	MkO uxUn	e;j iij cDl uk,Mk	2000
37-	fgUnh lkfgR; dk nljk bfrgkl	cPpu flg	jk/kk d".k idk'ku	2000

رسائل

۱۔ نیاادب — اپریل ۱۹۳۹

۲۔ آج کل — مئی ۱۹۹۴ — ڈرامانمبر

۳۔ آج کل — اگست ۱۹٦٦ — ڈرامانمبر

۴۔ آج کل — اکتوبر ۲۰۰۹ — حبیب تنویرنمبر

۵۔ مژگاں سہ ماہی — ۲۰۰۴ — ڈرامانمبر

٦۔ orrku lkfgR; — tykb&flrEcj 1992

۷۔ fgUnLrkuh — =ekfld if=dk fgUnLrku ,dMeh] byk0

۸۔ uVjx — vd 24

۹۔ ledkyhu ltu — vd 21 o"k 2002

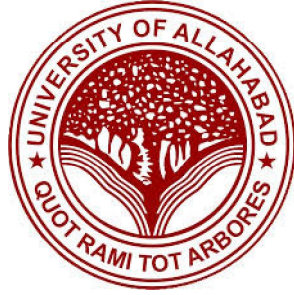
لغت

۱۔ جامع اللغات — رائے صاحب لالہ رام دیال اگروال، الہ آباد — ۱۹۳۴

۲۔ لغات کشوری — دارالاشاعت، کراچی

۳۔ ہندی اردو لغت — اردو کتاب گھر علی گڑھ — ۱۹۹۵

1. Advance Urdu Hindi Dictionary — Ashok Prakashan, New Delhi — 2009
2. The little Oxford Dictionary — Oxford university Press, New Delhi — VIIth Edt.
3. The Oxford English Dictionary — Oxford university Press, New Delhi — IInd Edt.

ترقی پسند تحریک کے تناظر میں
اردو اور ہندی ڈراموں کا تقابلی مطالعہ

مقالہ برائے ڈی۔فل۔ڈگری

آرٹس فیکلٹی

الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

نگـــــراں

پروفیسر علی احمد فاطمی

شعبۂ اردو

الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

مقالہ نگار

عارفہ بیگم

شعبۂ اردو

الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

2013

شعبۂ اردو

الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

ترقی پسند تحریک ایک ایسی اجتماعی کوشش یا عمل تھی جس کا مقصد سماجی اصلاح، اخلاقی اصلاح، سیاسی اصلاح، مذہبی اصلاح اور ادبی اصلاح بھی تھا۔ حالانکہ اس تحریک سے پہلے علی گڑھ تحریک وجود پذیر ہو چکی تھی لیکن وہ صرف اصلاحی تحریک کی صورت میں ہی ظاہر ہوئی اور اس تحریک کے زیر اثر ادب برائے ادب کو ہی فروغ دیا گیا۔ ترقی پسند تحریک کی نمود ایک ادبی تحریک کی صورت میں ہوئی جس نے ادب برائے زندگی پر زور دیا۔ یہ اب تک کی تحریکوں میں سب سے بڑی ادبی، منظّم اور فعال تحریک کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو صرف ایک زبان تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ اس تحریک سے ہر زبان و ملک کے ادیب اس سے وابستہ ہو گئے تھے۔

ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے بانی اردو ادب کے مشہور دانشور اور مفکر سجاد ظہیر تھے جنھوں نے ۱۹۳۵ء میں ہندوستان آکر الہ آباد کے ادیبوں اور شاعروں سے ملاقات کر کے ان کے سامنے ترقی پسند انجمن کا مینی فیسٹو پیش کیا جس کی تائید فراق گورکھ پوری، شیودان سنگھ چوہان، مولوی عبد الحق، پریم چند، جوش ملیح آبادی اور ہندی ادیب نریندر شرما وغیرہ نے کی۔ اسی درمیان اختر حسین رائے پوری کا مضمون 'ادب اور زندگی' رسالہ ہنس میں پیش کیا جس میں انھوں نے ترقی پسندوں کے ذریعہ چلائی جانے والی اس تحریک کی تائید کی۔ اپریل ۱۹۳۶ء میں ناگپور میں ہونے والے 'ساہتیہ پریشد کے اجلاس میں انھوں نے ایک مینی فیسٹو بھی پیش کیا جسے ترقی پسندوں نے ان کے خیالات کی ترجمانی ہونے کے سبب پسند کیا۔ اس مینی فیسٹو پر جواہر لال نہرو، آچاریہ نریندر دیو، مولوی عبد الحق اور منشی پریم چند جیسے معتبر اور اعلیٰ ادیبوں کے دستخط موجود تھے۔ اس تحریک کی شہرت اور ملک کے مختلف زبانوں کے ادیبوں کے اتفاق رائے سے یہ طے ہوا کہ ایک کل ہند کانفرنس کا انعقاد کرنا چاہئے تاکہ دوسرے شہروں کے مختلف زبانوں کے ادیب اور دانشور آپس میں ملنے کے ساتھ ادبی صورت حال کا جائزہ لے سکیں۔

انجمن کی پہلی کل ہند کانفرنس ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں منعقد کی گئی جس کی صدارت پریم چند نے کی۔

جس میں ہندی، اردو کے علاوہ دیگر زبانوں کے ادیب بھی شامل ہوئے۔ کانفرنس کی کامیابی نے ان تمام ادیبوں کو متاثر کیا۔ چنانچہ دیگر زبان سے تعلق رکھنے والے ادیبوں نے بھی اپنی اپنی انجمنیں قائم کر لیں۔

ترقی پسند ادیبوں کی ۱۹۳۷ء میں الہ آباد میں ہونے والی کانفرنس میں جن ادیبوں نے صدارتی خطبات پیش کئے ان میں مولوی عبدالحق، پالی وسنسکرت زبان کے اچاریہ نریندر دیو اور ہندی زبان سے تعلق رکھنے والے رام نریش ترپاٹھی شامل تھے۔ ۱۹۳۸ء میں ہندی و اردو کے ادیبوں نے مل کر ایک کانفرنس منعقد کی جس میں جوش ملیح آبادی، پنڈت آنند نارائن ملا اور سمترا نندن پنت نے صدارتی خطبہ پیش کیا۔ مہمان خصوصی کے طور پر پنڈت جواہر لال نہرو کا کالیلکر، اور میتھلی شرن نے شرکت کی۔ پنڈت نہرو کی تقریر اور میتھلی شرن گپت کا پیغام اس کانفرنس کی اہم یادگار رہیں۔

۱۹۴۱ء میں بین الاقوامی سیاست میں ہونے والی تبدیلی نے ہندوستانی سیاست کو بھی متاثر کیا۔ اس عہد میں ہندوستان میں انگریزوں کے خلاف جدوجہد جاری تھی۔ برطانوی حکومت کمزور ہو رہی تھی جس کا فائدہ سیاسی جماعتوں نے اٹھا کر اپنی جدوجہد کو مزید تیز کر دیا۔ یہ زمانہ برصغیر کی تاریخ میں شدید سیاسی انتشار کا زمانہ تھا۔ اس دوران سجاد ظہیر بھی قید کر لئے گئے۔ چنانچہ یہ تحریک بکھراؤ کا شکار ہونے لگی۔ لیکن جیل سے رہا ہونے کے بعد انھوں نے نہ صرف اس تحریک کو منظم کیا بلکہ دیگر ادیبوں کے ساتھ مل کر ۱۹۴۲ء میں تیسری کل ہند کانفرنس منعقد کی۔ اس کانفرنس میں پیش ہوئے قرارداد کو تمام مصنفین نے متفقہ طور پر قبول کیا۔ اس کانفرنس سے تحریک میں دوبارہ جان پڑ گئی۔ چوتھی کل ہند کانفرنس ۱۹۴۲ء میں ہی بمبئی میں منعقد کی گئی۔ جس میں گجراتی، کنڑی، ہندی و اردو کے ادیبوں نے شرکت کی۔ اس کانفرنس میں شائع اعلان نامہ میں ادباء و شعرا کو آزادی کے لئے کوشاں رہنے اور جمہوریت کی فضا قائم کرنے کی تلقین کی گئی۔ اکتوبر ۱۹۴۵ء میں ترقی پسندوں کی کل ہند کانفرنس حیدرآباد میں منعقد کی گئی جس میں ترقی پسند ادیبوں نے اپنے اپنے مقالے کے ذریعہ اپنے خیالات کا اظہار کیا۔

۱۹۳۵ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے تخلیقی ادب پر ہمیں ترقی پسند نظریات کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ تقسیم ملک نے اس انجمن کو بھی دو حصوں میں بانٹ دیا۔ ادیبوں و دانشوروں کے باعث تحریک ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوگئی۔ جس کا اثر دہلی میں ہونے والی ۱۹۵۳ء کی کانفرنس میں دکھائی دیتا ہے۔ جس کے سبب ۱۹۵۳ء کی مئوناتھ بھنجن کی کانفرنس بھی ناکام ہوگئی۔ انجمن کی انقلابی روح پرواز کر جانے کے باوجود ترقی پسندوں نوجوانوں کا ایک گروہ اس میں احتشام حسین، آل احمد سرور، ممتاز حسین کی سرپرستی میں کوشاں تھا جس میں سید محمد عقیل، شارب رودلوی، زاہدہ زیدی، قمر رئیس، اقبال مجید وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

۱۹۸۶ء میں منعقد ہونے والی صدی تقریبات میں ترقی پسندوں کا ایک گروہ اس کے خاتمے کا اعلان کر رہا تھا۔ غرض یہ کہ ۱۹۳۶ء میں جس تحریک کا آغاز ہندوستان میں ہوا وہ تحریک ۱۹۵۶ء تک ایک تابندہ عہد پورا کر کے زوال پذیر ہوگئی۔ ہندوستان میں ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس تحریک کی جگہ جدیدیت نے لے لی جو ترقی پسندی کے ردعمل کے طور پر معرض وجود میں آئی۔ بہرحال اس تحریک کی منظّم صورت اور فعالی سے کسی طور پر انکار ممکن نہیں۔

ترقی پسند تحریک کی ابتدا کی روایت کے اس مختصر سے جائزے سے یہ بات نکل کر سامنے آتی ہے کہ اس کی بنیاد ہندوستان میں اردو ادیب و دانشور سجاد ظہیر نے ڈالی۔ البتہ اس انجمن کے ذریعہ تیار مینی فیسٹو کی تائید ہندی ادیب نریندر شرما نے بھی کی۔ حالانکہ اس تحریک کی تشکیل سے پہلے ہندی ادب میں حقیقت نگاری کا آغاز پریم چند کی کہانیوں سے ہو چکا تھا لیکن باقاعدہ طور پر حقیقت نگاری کی روایت کو فروغ اس تحریک کے زیر اثر ہی حاصل ہوا۔ اس تحریک میں ہندی کے ادیبوں نے نہ صرف حصہ لیا بلکہ اپنی انجمنیں قائم کر کے ہندی زبان میں ادب کی تخلیق کر کے تحریری سطح پر چھائے جمود کو توڑ کر سماج کو بیدار کرنے کی کوشش کی۔ اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اردو ادب کی بہ نسبت یہ تحریک ہندی ادب میں اتنی منظّم اور فعال نہیں رہی۔

ہندی اور اردو میں ڈرامے کی روایت

(تقابلی مطالعہ)

ہندی ادب میں لفظ 'ناٹک' کے بارے میں 'پاڑنی' کا خیال ہے کہ لفظ ناٹک کا مولود نٹ (uV) مصدر ہے جبکہ 'ماکنڈ' کا نظریہ ہے کہ 'نرت' (ur) مصدر بہت قدیم ہے اور نٹ (uV) مصدر کا استعمال بعد میں ہوا۔

درحقیقت ناٹیہ (ukV;) لفظ 'نٹ' (uV) مصدر سے بنا ہے جس کے معنی ہیں رقص (xk=fo{ki.k) اور اداکاری دونوں ہی آجاتے ہیں۔ 'بھرت منی' نے لفظ ڈرامے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ۔

^^lEi.k llkj d Hkkok dk vudhru gh ukV; gA** 1

اردو میں ڈراما یونانی لفظ 'ڈراؤ' سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں کر کے دکھانا۔ شیلڈن چینی نے ڈرامے کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔

''ڈراما اس یونانی لفظ سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں میں کرتا ہوں اور جس کا اطلاق کی ہوئی چیز پر ہوتا ہے۔'' ۲

ہندی و اردو ڈرامے میں یہ فرق ہے کہ دونوں لفظ 'ناٹک' یا ڈراما الگ الگ جگہوں سے لیا گیا ہے۔ ایک یونانی لفظ 'ڈراؤ' کا مصدر ہے تو دوسرے کی تشکیل بھی 'نٹ' مصدر سے ہوئی ہے۔ دونوں لفظ کی یہ مماثلت ہے کہ دونوں ہی مصدر ہیں اور ان کے معنی بھی ایک ہی ہیں۔

ہندوستان میں ہندی ڈرامے کی ابتدا کا باعث سنسکرت ڈراما ہے جس کی روایت کے لئے سب

سے قدیم خیال ہے کہ دیوتاؤں کی فرمائش پر برہما نے بھرت نام کے رشی کو یہ ہدایت دی کی دیوتاؤں کے لئے وہ ایک پانچویں وید'ناٹیہ وید' کی تخلیق کر کے اسے عملی جامہ پہنا کر اس وید کو شاشتر کی صورت میں دنیا کے سامنے پیش کریں۔اس روایت کو ڈرامے کے ارتقاء میں ایک بیج مانا جاتا ہے جو اشوگھوش، بھاش ،سیومل کے ہاتھوں پھلتا پھولتا ہے اور کالیداس کے ذریعہ شہرت کی منزلوں کو چھوتا ہے ۔ بھٹ نارائن اور بھوبھوتی کے ہاتھوں فروغ پاتا ہے۔اسکے بعد بہت سے ڈرامے تخلیق کئے گئے لیکن ان کو کامیابی حاصل نہ ہوسکی اور سنسکرت ڈراما زوال کا شکار ہونے لگا۔کچھ لوگ اس کا سبب عالمی اسٹیج کی کمی تو کچھ مسلمان بادشاہوں کو قرار دیتے ہیں ایک اور بڑی وجہ سنسکرت کو زبان کا اشرافیہ تک محدود ہونا تھا۔ چنانچہ نچلے طبقے تک جب یہ زبان پہنچی تو اس میں بازاری پن آ گیا۔سنسکرت ڈرامے کے زوال کے سبب ناٹک نے راس لیلا ،نوٹنکی، راسو، سوانگ، رام لیلا کی شکل اختیار کر لی اور اپنے فنی اصولوں کے منافی کے سبب یہ مزید زوال کا شکار ہو گیا۔

ہندی میں ناٹک کی ابتدا تیرہویں صدی سے مانی جاتی ہے ۔رام چندر شکل ،آنند رگھونندن کو ہندی کا پہلا ڈراما مانتے ہیں جس میں نثر کا استعمال کیا گیا ہے۔لیکن یہ طبع زاد ڈراما تھا۔'بھارتیندو' نے اپنے والد گوپال چندر کے نہوش (۱۹۵۷ء) کو ہندی کا پہلا بنیادی ڈراما مانا ہے اور اسٹیج پر کھیلا جانے والا ڈراما 'جانکی منگل' (۱۸۶۲ء) کو قرار دیا ہے۔ڈراکٹر سوم ناتھ گپت نے اسٹیج پر کھیلا جانے والا پہلا ڈراما امانت کی اندر سبھا (۱۸۵۴ء) کو مانا ہے۔

اردو ادب کے محققین کا بھی خیال ہے کہ ہندوستان میں ڈرامے کی ابتداء سنسکرت ڈراموں سے ہی ہوتی ہے۔اردو میں ڈرامے کا ارتقاء واجد علی شاہ کے عہد سے ہوتا ہے ۔انھوں نے عشقیہ مثنوی ، افسانہ عشق ،کو منظوم ڈرامے میں ترجمہ کیا جس کا پیرایہ رہس تھا۔اس قصہ کو ہی بنیاد بنا کر 'رادھا کنہیا کا قصہ' کے عنوان سے ڈراما ترتیب دیا جسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا گیا۔لیکن بعض ناقدین نے ڈرامے

کے فنی اصولوں پر پورا نہ اترنے کے سبب اسے ڈراما ماننے سے انکار کر دیا۔

مسعود حسن رضوی و دیگر محققوں کے تاریخی وتنقیدی شواہد کی بنیاد پر امانت کی اندر سبھا کو پہلا باضابطہ ڈراما قرار دیا جسے ڈرامے کے فنی معیار کو مدنظر رکھتے ہوئے امانت نے ۱۸۵۲ء میں لکھا اور یہ پہلی بار ۱۸۵۴ء میں عوام کے لئے اسٹیج پر کھیلا گیا۔

ہندوستان میں ہندی و اردو کے ارتقاء سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ دونوں ہی ادب میں ڈرامے کا موجد سنسکرت ڈراما ہی رہا ہے۔ ہندی میں رام چندر شکل اور بابو گلاب رائے آنند رگھونندن کو پہلا ڈراما مانتے ہیں جو کہ طبع زاد ہے اردو میں ''افسانۂ عشق'' (مثنوی) کے منظوم ترجمے کو بنیاد بنا کر 'رادھا کہنیا کے قصہ' کو پہلا ڈراما کہا گیا لیکن یہ دونوں ہی درست نہیں ایک طبع زاد ہے تو دوسرا منظوم ترجمہ۔

ان کے بعد 'بھارتیندو' کے گوپال چند کے نہوش (۱۸۵۶ء) کو پہلا بنیادی ڈراما اور اسٹیج پر کھیلا جانے والا پہلا ڈراما 'جانکی منگل' (۱۸۶۳ء) کو مانا۔ جبکہ سوم ناتھ گپت نے امانت کی اندر سبھا کو پہلا تخلیقی وعملی ڈراما قرار دیا ہے۔ اردو میں مسعود حسن رضوی اور دیگر محققین ''اندر سبھا'' (۱۸۵۴) کو ہی پہلا ڈراما مانتے ہیں۔ سوم ناتھ گپت اور مسعود حسن رضوی' کا یہ خیال تخلیق و پیشکش دونوں اعتبار سے بالکل صحیح معلوم ہوتا ہے کیونکہ 'اندر سبھا'' (۱۸۵۲ء) میں لکھا گیا اور ۱۸۵۴ء میں اس اسٹیج پر کھیلا گیا۔ جبکہ 'نہوش'' کی تخلیق ۱۸۵۷ء ہے اور جانکی منگل' کو ۱۸۶۳ء میں اسٹیج کیا گیا۔ اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ 'اندر سبھا' کی تخلیق نہوش سے پانچ سال قبل ہو چکی تھی اور یہ 'جانکی منگل' سے نو سال پہلے اسٹیج بھی کیا جا چکا تھا۔ چنانچہ تاریخی شواہد کی روشنی میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ تخلیق و پیشکش دونوں لحاظ سے امانت کی ''اندر سبھا' کو فوقیت حاصل ہے۔ ہندی و اردو کی ڈرامائی روایت کی ابتدا امانت کی 'اندر سبھا' سے ہی ہوئی۔ دونوں ہی زبانوں میں پارسی اسٹیج نے ڈرامے کو فروغ دیا۔ ڈاکٹر سوم ناتھ گپت کا یہ خیال اس بات کی تائید کرتا ہے کہ۔

^^vkt vo'; Hkkjrh; fFk,Vj viuh ub
fn'kk [kkt jgk g ijUr oreku vkj Hkfo"; nkuk e
mld Lo:i <kyu d J; l ikjlh fFk,Vj dk
ofpr ugh fd;k tk ldrkA** 3

عشرت رحمانی اس کے متعلق رقم طراز ہیں:

''تاریخ گواہی دیتی ہے کہ جب اندر سبھا لکھنؤ اور اس کے
مضافات میں کھیلا جا رہا تھا اور اس کی دھوم اطراف و جوانب میں
مچی ہوئی تھی اسی زمانہ میں مغربی بنگال کے دارالحکومت ڈھاکہ میں
اردو ڈراما اسٹیج ہونا شروع ہوا، اور پارسی تھیٹر کے اسٹیج پر اردو کا پہلا
ڈراما بھی اسی سال کھیلا گیا۔'' ۴

مذکورہ بالا اقتباس سے پارسی تھیٹر کی اہمیت اور ڈرامے کے فروغ میں اس کی خدمات ظاہر ہوتی ہیں۔ 'عشرت رحمانی' نے پارسی اسٹیج کا دور متقدمین ۱۸۵۳ء سے ۱۸۸۳ء تک اور دور متاخرین ۱۸۸۳ء سے ۱۹۳۵ء تک مقرر کیا ہے۔

ہندی میں نثری ڈرامے کی باقاعدہ ابتدا بھارتندو کے ڈرامے ''نیل دیوی'' (۱۸۸۱) سے ہوتی ہے۔ یہ تاریخی ڈراما تھا جبکہ اردو میں حکیم حسن مرزا برق کے ''گلشن جانفزاء'' اور ماسٹر احمد حسن وافر کے ڈرامے ''بلبل بیمار'' کو پہلی بار سلیس اور شستہ نثر میں پیش کیا گیا۔

اردو کے شیکسپیر ''آغا حشر کاشمیری'' کو جبکہ ہندی میں یہ درجہ بھارتیندو کو حاصل ہے۔ آغا حشر آفتاب محبت کے نام سے پہلا ترجمہ کرتے ہیں اس ڈرامے کی ناکامیابی ان کے دل میں ڈرامے کی تخلیق اور اسے پیش کرنے کی خواہش کو پختہ کر دیتی ہے۔ چنانچہ حشر بنارس چھوڑ کر بمبئی پہنچ جاتے ہیں اور وہاں سیٹھ کاؤس جی کی فرمائش پر شکسپیر کے ڈرامے 'winter tale' کا ترجمہ 'مرید شک' کے عنوان سے

کرتے ہیں۔ جسے ۱۸۹۹ء میں اسٹیج کیا گیا۔ یہ ڈراما بے حد مقبول ہوا۔اس وقت اردو میں بہت سے ڈراموں کے ترجمے کئے گئے۔اسے ہم ڈراموں کا مترجم دور بھی کہہ سکتے ہیں۔آغا حشر کے دور میں سلاست روانی اور زور بیان پر خاصا زور دیا گیا۔سلیس اردو کے ساتھ دلکش گانوں کے بول کا استعمال بھی ڈراموں میں ہوتا ہے۔

ہندی میں بھارتندو نے سب سے پہلے 'مدرارا کچھس' (۱۸۷۸ء) تخلیق کیا جو سنسکرت ڈرامے کا ترجمہ تھا۔اس ڈرامے کے بعد انھوں نے اپنا پہلا تاریخی ڈراما نیل دیوی (۱۸۸۱ء) کے نام سے تخلیق کیا۔اس عہد میں زیادہ تر پورانک،تاریخی وسماجی ڈرامے تخلیق کئے گئے۔بھارتندو نے ہندی ڈرامے میں ایک نئے اسلوب کو پیش کیا جو سنسکرت وانگریزی زبان کو ملا کر بنا تھا۔

دونوں ڈراموں کے تقابلی جائزہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ آغا حشر کی ڈرامائی صلاحیت کی ابتدا ان کے تخلیقی ڈرامے سے ہوتی ہے جبکہ بھارتیندو کی ابتدائی کاوش دوسری زبان کا ترجمہ تھی۔دونوں ہی ادیبوں نے مختلف اسلوب کا استعمال اپنے ڈرامے میں کیا ہے۔ایک اور اہم بات کہ آغا حشر نے اردو کے ساتھ ہندی میں بھی ڈرامے لکھے جبکہ بھارتیندو نے صرف ہندی میں ڈرامے تحریر کئے۔

بھارتیندو وآغا حشر کے معاصرین
(مماثلث وفرق)

آغا حشر کے معاصرین میں پنڈت نرائن پرساد بیتابؔ ایک اہم نام ہیں۔ انھوں نے ترجمے کے ساتھ کچھ ہندی ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے ڈراموں کا پلاٹ تاریخی، اصلاحی و مذہبی ہوتا تھا۔ دوسرے معاصر طالب بنارسیؔ ہیں۔ انھوں نے نثری ڈرامے تخلیق کئے۔ قصہ مافوق الفطرت عناصر سے پاک ہوتا ہے، کچھ ڈرامے ہندی میں بھی لکھے۔ 'نازاں دہلوی' کے ڈراموں کے پلاٹ نیم تاریخی و نیم مذہبی ہیں۔ آرزو لکھنوی نے اپنا پہلا ڈراما 'دل جلی بیراگن'' کے عنوان سے تصنیف کیا جس پر ہندی زبان کا اثر بخوبی دکھائی دیتا ہے۔ اس کے بعد اردو میں بھی ڈرامے لکھے۔ حکیم شجاع احمدؔ کا تاریخی ڈراما 'بھیشم پرتگیہ' عنوان سے ہی ہندی روایت سے متاثر دکھائی دیتا ہے۔ انھوں نے اصلاحی وسماجی ڈرامے بھی اردو میں تخلیق کئے۔ ان کے علاوہ حشرؔ کے معاصرین میں آغا حشر قزلباش دہلوی، عبدالطیف شاد، سید کاظم حسین ،نشتر لکھنوی، ذائق لکھنوی وغیرہ شامل ہیں۔

بھارتیندو کے ہم عصروں میں شری نواس داس، کے ڈرامے فنی کمزوریوں کے سب معیاری نہیں ہیں۔ پرتاپ نارائن مشر نے ہندی میں سماجی تاریخی و مزاحیہ ڈرامے لکھے۔ رادھا کرشن داس کے ڈرامے کی زبان بھی ہندی ہے۔ انھوں نے تاریخی و مسائلی ڈرامے لکھے۔ بال کرشن بھٹ نے ہندی اسلوب میں پورانک واقعات کو موضوع بنا کر سماجی حالات کو پیش کیا۔ رادھا چرن گوسوامی نے صرف تاریخی واقعات کو ہی بطور موضوع چنا۔ پنڈت کیشو رام بھٹ نے اردو اسلوب کا استعمال کرتے ہوئے اس دور کے سماج کا نقشہ کھینچا ہے۔ بھارتیندو کے دیگر معاصرین میں کاشی ناتھ کھتری کھگ

بہادر لال، بدری نارائن چودھری، طوطا رام وغیرہ ہیں۔

بھارتیندو حشر کے معاصرین نے جو بھی ڈرامے لکھے ان کا نقطۂ نظر سماجی، اصلاحی و مذہبی تھا۔ آغا حشر کے ہم عصروں نے اردو کے ساتھ ہندی زبان میں بھی ڈرامے لکھے اور مختلف ڈراموں کے ترجمے کیئے۔ ان لوگوں نے تاریخی واقعات کے ساتھ عوامی موضوعات کو بھی ڈرامے میں جگہ دی۔ اس کے برعکس بھارتیندو کے معاصرین نے صرف ہندی زبان میں ڈرامے لکھے۔ صرف پنڈت کیشو رام بھٹ ہی ایسے ڈراما نگار ہیں جنھوں نے اپنے ڈراموں میں اردو اسلوب کا استعمال کیا۔ بھارتیندو کے ہم عصروں نے تاریخ کو بہت اہمیت دی چنانچہ زیادہ تر ڈرامے تاریخی و پورانک واقعات پر مبنی ہیں۔ تاریخ کو ان ڈراموں میں مرکزیت حاصل ہے۔

(۱۹۲۲ـ۱۹۳۲ء)　　　(۱۹۱۶ءـ۱۹۳۰ء)

سید امتیاز علی تاج اور جے شنکر پرساد کے عہد کا تقابلی مطالعہ

آغا حشر کاشمیری اوران کے معاصرین کے عہد میں ہی تھیٹر رو بہ زوال ہونے لگتا ہے۔ اسٹیج کا دیا بجھتے ہی ادبی ڈراموں کے چراغ روشن ہونے لگتے ہے۔ڈرامے کی خامیاں دور ہونے کے ساتھ ان میں ایک نیا شعور واضح ہونے لگتا ہے۔ اسٹیج کے دور میں جو بھی ڈرامے لکھے گئے ان کا مقصد حصول زر تھا۔ چنانچہ خصوصی توجہ دے کر رحم، محبت، ظلم، و جبر جیسے المیہ جذبات ہی ڈرامے میں پیش کئے جانے لگے جس سے ڈراما ایک ہی محور پر گردش کرنے لگا۔ چنانچہ جدید طرز پر امتیاز علی تاج نے ''انارکلی'' لکھ کر اس حصار کو توڑ دیا۔ ۱۹۲۲ء میں 'انارکلی' کی تخلیق نے جدید اردو ڈراما نگاری کی بنیاد ڈالی۔ یہ ڈراما جدید اردو ڈرامے کی روایت کا نقش اول اور سنگ میل تسلیم کیا جاتا ہے۔فنی اصولوں اور دلکش ادبیات کے لحاظ سے یہ تاج کی بے مثال کاوش ہے۔'انارکلی' پہلی بار ۱۹۳۲ء میں اسٹیج کیا گیا۔ دوسری طرف اسی عہد میں اسٹیج کی بدحالی اور ڈرامے میں آئی شعوری تبدیلی کے سبب ڈراما حکیم شجاع احمد اور دیگر احباب کے بعد 'مولانا محمد حسین آزاد، مرزا محمد ہادی رسوا، اور مولانا عبدالحلیم شرر، کے ہاتھوں ادبی ڈرامے کی ایک نئی روش سے آگاہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں محمد حسین آزاد، اکبر کے عنوان سے تاریخی ڈراما لکھتے ہیں جو پایۂ تکمیل ان کے شاگرد سید ناصر نذیر فراق کے ذریعہ پہنچتا ہے۔ شرر نے شہید وفا، اور میوہ تلخ جیسے معاشرتی اصلاحی ڈرامے لکھے۔ رسوا کے افلاطون کے فلسفہ الہیات سے ماخوذ ڈراما طلسم اسرار لکھا۔ ڈرامے کے اس تاریخی سفر میں احمد علی شوق قدوانی، منشی جولا پرساد برق، مولانا ظفر علی خان، عبدالماجد دریابادی۔ ونور الٰہی محمد عمر وغیرہ نے ڈرامے لکھے وترجمے کئے۔

ادبی ڈراما لکھنے والوں میں کیفی اعظمی، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، سدرشن، کرنل مجید، محمد تاثیر و عابد حسین کے نام قابل ذکر ہیں۔اسٹیج کے تقاضوں کو مدنظر رکھ کر ڈراما لکھنے والوں میں اشتیاق حسین قریشی، پروفیسر محمد مجیب، وعظیم بیگ وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ یہ ڈرامے سلیس وشستہ نثر میں لکھے گئے۔تاؔج اور پرساؔد دونوں اپنے عہد کے بنیاد گزاروں کے طور پر شہرت پاتے ہیں۔

بھارتیندو کے بعد ہندی کی ڈرامائی روایت کا ایک اہم اور بڑا نام جے شنکر پرساد ہیں جن کی تخلیقی صلاحیت کے سبب ۱۹۱۶ء سے ۱۹۳۰ء تک کے عہد کو ان ہی کے نام سے منسوب کر دیا جاتا ہے۔حالانکہ پرساؔد بھارتیندو عہد میں ہی اپنے ایکانکی ڈرامے 'سجّن' (۱۱۔۱۹۱۰ء) کی تخلیق کر چکے تھے لیکن اس ابتدائی کاوش کے فنی اعتبار سے کمزور ہونے کے سبب کامیابی حاصل نہ ہوسکی۔ پرساد نے اپنے منفرد نظریہ فکر سے تاریخی ڈراموں کے روایتی ڈھانچے کو بدلا اور رومانوی نظریۂ فکر سے ہندی ڈرامے میں نیا پن پیدا کیا۔ ان کے ڈراموں میں مکالموں کا انداز شاعرانہ ہے۔جس کی وجہ سے اس دور میں اس اسلوب کی ضرورت ہے راجیہ شری ان کا پہلا تاریخی ڈراما ہے جس میں انھوں نے عورت کے کردار کو مثالی دکھایا ہے۔جس کے اندر معافی ورحم اور محبت کے جذبات بھرے ہوئے ہیں۔ڈراموں کی زبان سنسکرت آمیز ہندی ہے۔ پرساد کے ہم عصروں میں ورنداون لال ورما، ہری کرشن پریمی، سیٹھ گونداس، ادے شنکر بھٹ اور لکشمی نارائن مشر، کے نام خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔

امتیاز علی تاج اور پرساد عہد کے تقابلی مطالعہ سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ اردو میں تاج 'انارکلی' جیسا تاریخی ڈرامے کے ذریعہ بھارتیندو کی قدیم تاریخی روایت سے انحراف کرتے ہوئے ہندی کی تاریخی روایت میں ایک نیا پن لاتے ہیں۔امتیاز علی تاج کے عہد میں ان کے معاصرین اسٹیج کے زوال کو دیکھتے ہوئے ادبی ڈرامے لکھنے کی طرف متوجہ ہونے لگتے ہیں جس کا مقصد اصلاحی بھی تھا۔اسکے برعکس پرساد کے معاصرین نے جو بھی ڈرامے لکھے وہ اسٹیج پر پیش کرنے کے مدنظر رکھ کر ہی تحریر کئے جاتے ۔

پرساد عہد کے ڈراموں کے مکالمے کہیں کہیں شاعرانہ انداز اختیار کر لیتے ہیں جبکہ اس جدید عہد میں ڈرامے سلیس وشستہ اسلوب میں نثری انداز میں لکھے گئے۔ پرساد وان کے معاصرین کے ڈراموں کی زبان سنسکرت آمیز ہندی ہے جبکہ امتیاز علی تاج اوراس عہد کے دیگر لوگوں نے اردو زبان میں ڈرامے لکھے۔

اردو اور ہندی کے چند اہم ڈراموں کا تقابلی مطالعہ

ہندوستان کے سیاسی بحران وقت اور حالات و سماج کے پیچیدہ مسائل نے حیرت انگیز طور پر ادیبوں کو متاثر کیا۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی ابتداء اور ادب میں حقیقت نگاری کی تحریک نے ڈراما نگاروں کے تخلیقی ذہن کو تبدیل کر دیا۔ عوامی زندگی اور ان کے مسائل کو پیش کرنا اس دور کا جز بن گیا۔ چنانچہ اس شعور و آگہی کے سبب ڈراما نگاروں کا ایک ایسا گروہ ابھر کر سامنے آیا جس نے ڈرامے کی پوری فضا ہی تبدیل کر دی۔ اب ڈراما صرف پڑھنے کی حد تک محدود نہ رہا۔ بلکہ اس حصار کو توڑتے ہوئے اسٹیج کے ذریعہ مسائل حیات کا عکاس بن گیا۔ ترقی پسند ڈراما نگار اس حقیقت سے بخوبی واقف تھے کہ محض تخلیق کے وسیلہ سے مسائل کا اظہار کافی نہیں۔ اس لئے ان ڈراما نگاروں نے تخلیقات میں پیش ہوئے ان مسائل سے عوام کو روبرو کرنے کے لئے 'اپٹا' (IPTA) کی بنیاد ڈالی اور اپنے مقصد میں کامیاب بھی ہوئے۔ آزادیِ وطن کے بعد جہاں ایک طرف ملک کو برس ہا برس کی غلامی سے نجات حاصل ہوئی تو دوسری طرف تقسیم ہند کے واقعہ نے پوری انسانیت کو متاثر کیا۔ جس کے سبب تخلیق کے ذریعہ سیاسی، سماجی، اقتصادی، ثقافتی اور معاشرتی مسائل کو شدت کے ساتھ بیان کیا جانے لگا۔ ہندی و اردو ڈراما نگاروں نے جن موضوعات کو ڈراموں میں پیش کیا ان میں عورتوں کا استحصال ان کے حقوق و تعلیمی مسائل، تہذیب، و ثقافت کے مسائل، مذہب کے نام پر طبقاتی کشمکش، بے روزگاری، بھوک، ہندو مسلم اتحاد بدعوانی، فرقہ وارانہ فسادات، ہجرت، پناہ گزینوں کے مسائل، جنسی مسائل اور رسم و رواج کے نام پر بے جوڑ شادیاں وغیرہ شامل ہیں۔ ہندی کے کچھ ڈراما نگاروں نے ماضی میں پناہ لیتے ہوئے تاریخی ڈراموں کے ذریعہ ان مسائل کا اظہار کیا۔ جبکہ اردو میں زیادہ تر ڈراما نگاروں نے سیدھے طور پر ان مسائل کو اپنے ڈراموں میں پیش کیا۔

'سپاہی کی موت' از سردار جعفری اور 'ڈاکٹر' از وشنو پربھاکر کا تقابلی مطالعہ

(کردار ونفسیات کے نقطۂ نظر سے)

'سپاہی کی موت' میں سردار جعفری نے ڈاکٹر کے کردار کے حوالے سے انگیریزوں کے دل میں چھپے ہندوستانیوں کے لئے نفرت کے جذبات کو ظاہر کیا ہے۔اس ڈرامے میں سردار جعفری نے ہندوستانی سپاہی انگریز ڈاکٹر،فرانسیسی نرس اورانگریز سارجنٹ کے کردار کو لے کر پورے ڈرامے کا پلاٹ تیار کیا ہے۔مرکزی کردار سپاہی ہے جس کے اردگرد ڈراما گھومتا ہے۔ڈرامے کی ابتداء فرانس کے مشرقی سرحد پر واقع ایک فوجی اسپتال سے ہوتی ہے جہاں دروازے کے قریب ایک ہندوستانی سپاہی لیٹا ہے جس کے سر میں گولی لگی ہے۔آپریشن کے بعد گولی نکل جانے پر اس سپاہی کے بچ جانے کی امید ہے سپاہی ہوش میں آتا ہے وہ نرس سے اپنے گاؤں بیوی اور بچے کے متعلق باتیں کرنے لگتا ہے، نرس اس زیادہ باتیں کرنے سے منع کرتی ہے کیونکہ اس کی حالت بہتر نہیں ہے لیکن وہ اس کے باوجود اپنی بیوی اور بچے کے متعلق نرس کو بتاتا ہے۔تھوڑی دیر بعد ہی سپاہی پر غنودگی کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے اسی دوران انگریز ڈاکٹر کمرے میں داخل ہوتا ہے اور نرس سے خالی جگہ کی بابت دریافت کرتا ہے نرس اسے بتاتی ہے کہ یہاں کوئی جگہ خالی نہیں۔نرس کا جواب سن کر ڈاکٹر یہ پوچھتا ہے کہ ان مریض میں سے سب سے کم کس کے بچنے کی امید ہے۔نرس انگریز سارجنٹ کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ڈاکٹر اس کے اشارے کو نظر انداز کر کے ہندوستانی سپاہی کے متعلق پوچھتا ہے نرس جواباً بتاتی ہے کہ اگر اس کا آپریشن کر کے گولی نکال دی جائے تو اس ہندوستانی سپاہی کے بچنے کی امید ہے لیکن ہندوستانی سپاہی کی بجائے

انگریز سارجنٹ کی زندگی بچانا چاہتا ہے۔ چنانچہ وہ نرس کو ہندوستان سپاہی کو زہر دینے کا حکم دیتا ہے۔ ڈرامے کا انجام بیحد المیہ ہے جس انگریز سارجنٹ کو بچانے کے لئے ہندوستانی سپاہی کو زہر دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر اسے بچا نہیں پاتا تھوڑی دیر بعد ہی اس انگریز سارجنٹ کی موت ہو جاتی ہے۔

'وشو پر بھاکر' نے اپنے ڈرامے 'ڈاکٹر' میں ایک شادی شدہ عورت کے اپنے شوہر کے لئے نفرت کے جذبات کو پیش کیا ہے۔ ڈرامے کی ہیروئن مدھو لچھمی شوہر کی چھوڑی ہوئی عقلیت پسند سماج کی خودکفیل وخوددار عورت ہے جس کے شوہر نے اس کی کم تعلیم کے سبب اسے چھوڑ کر دوسری شادی کر لی ہے۔ مدھو لچھمی شوہر کے اس فعل اور اپنی ناقدری کو چیلنج کے طور پر قبول کرتی ہے اور گمنام شخصیت کی حامل مدھو لچھمی سے ڈاکٹر انیلہ بن جاتی ہے۔ ایک نرسنگ ہوم کھول کر اسے بحسن وخوبی چلاتی ہے۔ اس کا شوہر ستیش شرما اس کی شہرت سن کر اپنی دوسری بیوی کو اس کے نرسنگ ہوم میں لے کر آتا ہے جو کہ ایک مہلک مرض میں مبتلا ہے۔ ستیش کی شکل میں اس نئی مریضہ کو دیکھ کر ڈاکٹر انیلہ کے تحت الشعور میں چھپی خواہش پھر سے جاگ اٹھتی ہے۔ اپنی ناقدری اور دل کی یہ آرزوئیں مل کر اس میں بدلے کے جذبات کو بیدار کر کے اسے اس کے فرض سے متزلزل کرنے لگتی ہیں لیکن اس وقت ڈاکٹر انیلہ اپنے جذبات پہ قابو پاتے ہوئے اپنا فرض پورا کرتی ہے اور اس مریضہ کی جان بچا لیتی ہے۔

'سپاہی کی موت' کی کہانی جعفری صاحب نے تاریخی واقعہ سے لی ہے جبکہ 'ڈاکٹر' میں وشنو پر بھاکر نے ایک سماجی مسئلے کو ڈرامے کی بنیاد بنایا ہے۔ دونوں ڈراموں کے کردار ڈاکٹر جیسے مقدس پیشے سے وابستگی تو رکھتے ہیں لیکن ان کی نفسیات میں نمایاں فرق نظر آتا ہے جو ان کے ذریعہ ادا ہوئے مکالموں سے ظاہر ہوتا ہے۔ مکالمے ملاحظہ ہوں۔

''ڈاکٹر: اسے زہر دے دو۔

نرس: زہر کیوں؟

ڈاکٹر: ہمیں ایک جگہ کی ضرورت ہے آخر سارجنٹ کو کہاں رکھیں؟

نرس: میں نہیں کر سکتی۔

ڈاکٹر: تمہیں کرنا پڑے گا۔'' ۵

^^MkO vuhyk % yfdu lc bUrtke gk pdk gA lcdk ekye g fd vkij'ku gkuk gA D;k dgx -------- dN Hkh dg e vkij'ku ugh d:xh------- yfdu---- vkg e D;k d:A** 6

ایک ڈاکٹر کے یہاں نفرت کا جذبہ اس قدر حاوی ہے کہ وہ اپنے پیشے کو سے بھی ایمانداری نہیں برتتا جبکہ دوسرے ڈاکٹر کا کردار اپنے نفرت کے جذبات پر قابو پا کر اپنے فرض کو ترجیح دیتا ہے۔

'سپاہی کی موت' میں ڈاکٹر کا کردار ایک تعصب پسند انگریز کی نفسیات کو دکھاتا ہے۔اس کے بر عکس 'ڈاکٹر' میں انیلہ کا کردار ایک رحم دل اور وفا شعار عورت کی نفسیات کو پیش کرتا ہے۔'سپاہی کی موت' کا مرکزی کردار مرد ہے۔ جبکہ ڈاکٹر میں عورت مرکزی کردار ہے۔ مرد کردار بے عمل ہے اس کے مقابلے میں نسوانی کردار متحرک ہے۔ ڈاکٹر کے پیشے سے وابستہ یہ دونوں کردار متضاد سوچ کے مالک ہیں۔ ایک کے یہاں فرض پر انتقام کے جذبات کو فوقیت حاصل ہے تو دوسرا انتقام کی بہ نسبت فرض کو ترجیح دیتا ہے۔ ایک کی زبان اردو جبکہ دوسرے ڈرامے کی ہندی ہے۔ یہ دونوں کردار انسانی نفسیات کے بھرپور عکاس ہیں۔ جن کا تجزیہ کرنے میں سرادر جعفری اور وشنو پربھاکر نے بڑی فنی چابکدستی سے کام لیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان دونوں ڈراموں کے کرداروں میں مشابہت کم اور تضاد نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ البتہ دونوں ڈراما نگاروں کا نفسیاتی مشاہدہ و تجزیہ ایک ہی درجہ کا ہے۔

’رات بیت گئی‘ اور ’سنیاسی‘ کا موازنہ

اردو و ہندی ادب میں ریوتی سرن شرما اور لکشمی نارائن مشر کی شخصیتیں کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ دونوں ہی اپنی اپنی زبان کے ترقی پسند ڈراما نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔

ریوتی شرن شرما، کے ڈرامے ’رات بیت گئی‘ میں تارا نام کی غریب لڑکی کے ماں باپ اس کی شادی ایک خوشحال بوڑھے شخص سے کر دیتے ہیں۔ عزت و ناموس کی زنجیروں میں جکڑی تارا نہ صرف اسے قبول کر لیتی ہے بلکہ اس بوڑھے شخص کے ساتھ نباہ بھی کرتی ہے۔ کچھ دنوں بعد اس بوڑھے شخص کی موت ہو جاتی ہے۔ تارا کے پاس اس شخص سے ایک بچہ بھی ہے کچھ وقت کے بعد تارا کے ماں باپ پھر اس کی شادی ایک انتہائی سخت مزاج شخص سے کر دیتے ہیں یہ شخص کچھ دنوں بعد تارا کو اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ تارا ایک بار پھر شوہر کی چھت سے محروم ہو جاتی ہے۔ اس درمیان تارا کی ملاقات اپنی کلاس فیلو سے ہوتی ہے جو اس میں خود اعتمادی پیدا کر کے اسے حالات سے لڑنے کا سبق دیتی ہے اور کہتی ہے کہ جب تک عورت مرد کی محتاج رہے گی اسے اس بے جوڑ رشتے کو نبھانا پڑے گا۔

’’سنیاسی‘‘ میں مشر جی نے پروفیسر دینا ناتھ اور کرن مئی کی شادی سے پیدا ہونے والے مسائل کی نشاندہی کی ہے۔ کرن مئی دینا ناتھ سے شادی ہو جانے کے بعد محض سماجی دباؤ میں یہ رشتہ نبھا رہی ہے۔ وہ آج بھی مرلی دھر کے عشق میں مبتلا ہے جس سے وہ شادی سے پہلے محبت کرتی تھی اور اپنی اس محبت کا اعتراف وہ دینا ناتھ کے سامنے کرنے میں بھی نہیں گھبراتی۔ تارا اپنے ماں باپ کی عزت اور بہتر زندگی کی خاطر اس رشتے سے سمجھوتہ کر کے زندگی گزارنے لگتی ہے۔ اس کے برعکس کرن مئی عیش و عشرت کی زندگی حاصل ہونے کے باوجود اس رشتے سے کوئی سمجھوتا کرنے کو تیار نہیں۔ وہ پروفیسر دینا ناتھ کو بطور شوہر قبول نہیں کرتی اور اپنے جذبات کا اظہار دینا ناتھ کے سامنے کرتے ہوئے کہتی ہے۔

^^ejh rfc;r rEgkj lkFk dlyx ldxh ------rEgh
lkpkA e rEg n[krh g rk firk th ;kn iMr gA** [7]

’رات بیت گئی‘ میں بوڑھے کی موت کے بعد تارا کی زندگی پھر سے مسائل کا شکار ہو جاتی ہے جبکہ کرن مئی اپنے جذبات کے سبب اپنی زندگی میں پیچیدگیاں پیدا کر لیتی ہے۔تارا دوسرے شوہر کے ذریعہ چھوڑ دئے جانے پر اپنے حالات سے لڑتی ہے۔کرن مئی اپنے عاشق مرلی دھر کو پانے کے لئے ہر طرح کے حالات سے مقابلہ کرنے کو تیار ہے۔دونوں کرداروں میں تضاد ہونے کے باوجود یہ عورتیں سماج کے ایک اہم مسئلہ بے جوڑ شادی کا شکار ہیں۔ان دونوں نسوانی کرداروں کے حوالے سے ڈراما نگاروں نے عورت کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے۔ایک کے یہاں عورت شوہر کی وفادار اور مظلومیت کا پیکر ہے تو دوسری شوہر سے بے زار اور بغاوتی جذبات رکھتی ہے۔

’ریوتی شرن شرما‘ اور’لکشمی نارائن مشر‘ کے ڈراموں میں موضوع کے اعتبار سے مشابہت پائی جاتی ہے۔اس وقت کے ہندوستانی سماج میں عورت کے مسائل وان کی حیثیت دونوں کی تخلیقات میں یکساں طور پر جلوہ گر ہے۔دونوں اپنے اپنے اسلوب کے ذریعہ اس وقت سماج میں موجود ایک فرسودہ رسم کو نشانہ بنایا ہے۔

’محمد مجیب‘ اور ’شنکر شیش‘ کے ڈراموں کے مرکزی موضوع اور کرداروں کا تقابلی مطالعہ

محمد مجیب کا ڈراما ’کھیتی‘ اور شنکر شیش کا ڈراما ’باڑھ کا پانی‘ تخلیقی عہد کے اعتبار سے مشترک نہ ہونے کے باوجود مرکزی موضوع کے سبب مشابہت رکھتے ہیں۔ دونوں کی ڈراموں میں سماج کے ایسے لوگوں کی نقاب کشائی کی گئی ہے جو مذہب کے نام پر گندی سیاست کر کے سماج کے نچلے طبقے کا استحصال کرتے ہیں۔ ’کھیتی‘ میں عبدالغفور اور ’باڑھ کا پانی‘ میں پنڈت ماتا دین اور ٹھاکر ان کرداروں کے عکاس ہیں جو مذہب اور قوم کی خدمت کے نام پر لوگوں کو بیوقوف بناتے ہیں۔

پلاٹ

’کھیتی‘ چار ایکٹ پر مبنی ڈراما ہے۔ جس کا پلاٹ متوسط طبقہ کی زندگی سے لیا گیا ہے۔ تین ایکٹ پر مشتمل ڈراما ’باڑھ کا پانی‘ کا پلاٹ ہریجنوں کی زندگی پر مبنی ہے۔ نچلے طبقے کا استحصال دونوں ڈراموں میں دکھایا گیا ہے۔ ’کھیتی‘ میں عبدالغفور مذہب کے نام پر گمراہ کرنے والے مذہبی ٹھیکداروں کے ساتھ مل کر معصوم عوام کے خلاف سازش کر کے ان کے درمیان فرقہ وارانہ فسادات کرانے کی کوشش کرتا ہے۔ ’باڑھ کا پانی‘ میں اعلیٰ طبقہ سے تعلق رکھنے والے پنڈت پاتا دین اور ٹھاکر سازش رچ کر ہریجنوں کو گاؤں سے دور ایک ٹیلے پر بستی بسانے کے لئے مجبور کرتے ہیں۔

’کھیتی‘ کے برعکس ’باڑھ کا پانی‘ کا پلاٹ زیادہ گٹھا ہوا ہے۔ فنی اعتبار سے بھی ’باڑھ کا پانی‘ ’کھیتی‘ کے مقابلہ میں زیادہ کامیاب ہے۔ ’باڑھ کا پانی‘ میں ڈرامے کی وحدتوں کا خیال رکھا گیا ہے جبکہ

'کھیتی' اس نقطۂ نظر سے ناکامیاب ہے۔ شنکر شیش نے اپنے اس ڈرامے کے ذریعہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ قدرت کبھی ظالموں کو معاف نہیں کرتی۔

کردار نگاری

محمد مجیب کے ڈرامے کا مرکزی کردار زمیندار حسام الدین ہے جو تعلیم یافتہ اور باشعور انسان ہے اور اعلیٰ طبقہ سے تعلق رکھتا ہے۔ حسام الدین اپنی سوجھبوجھ سے فرقہ وارانہ فسادات کی سازش کو نہ صرف ناکام بنادیتا ہے بلکہ اپنی خدمت سے آنے والی نسلوں کے لئے مثال قائم کرتا ہے۔ حالات خراب ہونے پر وہ اپنی زود فہمی سے لوگوں کے غصہ پر قابو پالیتا ہے۔ بلکہ اپنی تقریر کے ذریعہ اپنے خیالات کے اظہار کے ساتھ اپنے باشعور ہونے کا بھی پتہ دیتا ہے۔ لوگوں کو مخاطب کرتے ہوئے وہ کہتا ہے:

''خدا نے تمہیں جس زمین پر بسا دیا، جس ملک کو تمہارا دیس دیا ہے، جن لوگوں کے ساتھ تمہیں رکھا ہے اس میں کوئی مصلحت ہو گی۔ اپنی کھیتی کرو، ہم وطنوں سے بھائی چارہ کرو، ہمسائگی کا حق ادا کرو اور رسول نے جو بتایا ہے اس پر عمل کرو۔'' ۸؎

شنکر شیش کے ڈرامے کا ہیرو نول پڑھا لکھا اعلیٰ سوچ کا مالک نوجوان ہے۔ جو ہریجنوں کے طبقہ سے تعلق رکھتا ہے۔ نول اپنی اعلیٰ سوچ اور جدوجہد سے طبقاتی کشمکش کو دور کر کے سماجی حالات کو تبدیل کرنا چاہتا ہے۔ گاؤں میں باڑھ کا پانی جو خوفناک صورت اختیار کر لینے پر وہ فرار حاصل نہیں کرتا بلکہ اپنی زندگی کو خطرہ میں ڈال کر دوسروں کی جان بچاتا ہے۔ ماں سے وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

^uoy % e 'kgj ugh tkÅxkA ;gk ejh
tku pyh tk; rk Hkh ugh tkÅxkA eu Hkkxuk

ugh lh[kkA** 9

ان دونوں کرداروں کے برعکس 'کھیتی' میں عبدالغفور کا کردار شیطانیت کا نمونہ ہے۔ وہ اپنی مفاد پرستی کے سبب عوام میں فسادات کرا کر ان کو برباد کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ 'باڑھ کا پانی' میں ٹھاکر اور پنڈت ماتا دین بھی ویلن کے طور پر سامنے آتے ہیں جو طبقاتی فرق کے نام پر لوگوں کی مجبوریوں سے فائدہ اٹھا کر انھیں بدحالی کی زندگی گزارنے پر مجبور کرتے ہیں۔

'کھیتی' میں مولوی عبدالرحمٰن و زمیندار دلاور حسین کا کردار سماجی مصلح کے طور پر سامنے آتا ہے۔ شنکر شیش کے ڈرامے میں یہ خصوصیت بٹیسر کے کردار کے میں دکھائی دیتی ہے۔ مولوی عبدالرحمٰن زمیندا دلاور حسین اور بٹیسر کے کردار مثبت پہلوؤں کے حامل ہیں۔

پلاٹ و کردار نگاری کے حوالے سے مذکورہ دونوں ڈراموں کے غائر مطالعہ سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ حسام الدین اور نول کے کردار میں بہت حد تک مشابہت پائی جاتی ہے۔ دونوں پڑھے لکھے اعلیٰ سوچ کے مالک ہیں اور اپنی دامشندی اور کوششوں سے لوگوں کی جان بچاتے ہیں، انسانیت کا جذبہ دونوں میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ دونوں مثبت پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ ان کرداروں میں صرف ایک تضاد موجود ہے اور وہ ہے طبقاتی فرق۔

عبدالغفور ٹھاکر اور پنڈر ماتا دین منفی کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں جو مذہب کے نام پر لوگوں کو بیوقوف بنا کر اپنا مفاد پورا کرتے ہیں۔

'کھیتی' اور 'باڑھ کا پانی' کے دیگر کرداروں میں ایک مماثلت نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں مذہب عقل وشعور سے نہیں بلکہ ان کے جذبات سے جڑا ہوا ہے۔

پلاٹ کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو دونوں ڈراموں کا مرکزی موضوع مشترک ہے اور وہ ہے نچلے طبقہ کی زندگی اور اس کے مسائل۔

شنکر شیش کے ڈراموں کی زبان ہندی ہے۔کہیں کہیں ٹھیٹھ ہندی کے ساتھ گاؤں کی زبان کا بھی استعمال کیا ہے۔محمد مجیب کا اسلوب خاص اردو ہے۔دونوں ہی ڈرامے ان ڈراما نگاروں کے ترقی پسند خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔

دو وجودیت پسند ڈرامے 'میں کون ہوں' اور 'اندھی گلی' کا تقابلی مطالعہ

خواجہ احمد عباس اور اوپیندر ناتھ اشک نے اپنے اپنے ڈراموں کے ذریعہ فسادات کے شکار لوگوں کے وجودیت کے مسئلہ کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔عباس نے اپنے ڈرامے 'میں کون ہوں' جب کہ اشک نے اپنے یک بابی ڈرامے 'اندھی گلی' میں اس دلدوز واقعہ سے متاثر لوگوں کی زندگی کی حقیقی تصویر کھینچی ہے۔ان دونوں کو موضوع تقسیم ہند کے بعد پیش آنے والا وجودیت کا اہم مسئلہ ہے۔

'میں کون ہوں' میں خواجہ احمد عباس نے ایک ایسے وجود کی سناخت کا مسئلہ اٹھایا ہے، جو فسادات میں شدید طور پر زخمی ہے۔ بیہوشی کی حالت میں ہندوستان و پاکستان کی سرحد پر اس حالت میں ملتا ہے جس کی ایک ٹانگ ہندوستان میں تھی اور دوسری پاکستان میں ۔اس زخمی شخص کو دہلی کے ایک اسپتال میں لے جایا جاتا ہے جہاں مناسب علاج کے بعد وہ ٹھیک ہو جاتا ہے لیکن اس حادثہ کا سبب ڈاکٹروں کے مطابق اس کے دماغ پر لگنے والی شدید چوٹ کے سبب اس کی یادداشت چلی گئی ہے۔اس سبب سے نہ تو اسے اپنا نام یاد ہے نہ دھرم۔اسپتال میں اس کا کوئی رشتہ دار بھی اس کی خبر گیری کرنے نہیں آتا۔ چنانچہ زخم ٹھیک ہو جانے پر اسے اسپتال سے نکال دیا جاتا ہے۔اس وجہ سے یہ شخص پناہ گزینوں کے لئے بنائے گئے جامع مسجد کے پاس واقع کیمپ میں پہنچتا ہے۔ وہاں کا مہتمم اس سے اس کی شناخت دریافت کرتا ہے کہ آیا وہ مسلم ہے یا ہندو۔ جواب میں یاد نہیں سن کر اسے پناہ دینے سے انکار کر دیتا ہے۔ سڑکوں کی خاک چھانتا یہ شخص پرانی دلی سے نئی دلی پہنچ جاتا ہے۔ جہاں اسے پھر ایک راحت کیمپ نظر آتا ہے وہاں پہنچ کر وہ اس کے مہتمم سے پناہ دینے کی گزارش کرتا ہے لیکن وہاں بھی وجود کی شناخت کا مسئلہ درپیش آتا

ہے۔ چنانچہ اسے واپس کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح مختلف کیمپوں میں اسے پناہ نہیں ملتی۔ کیونکہ یہ ہندوؤں مسلمانوں وسکھوں کے لئے تھے۔ان میں کوئی بھی کیمپ انسانوں کے لئے نہیں تھا۔

بھوک وتکان کی تاب نہ لاکر یہ شخص اس رات ایک سردار کی کوٹھی کے سامنے بیہوش ہوکر گر جاتا ہے۔ہوش میں آنے پر سردار جی اس کی شناخت نہ پوچھ کراس کی طبیعت کے بارے میں پوچھتے ہیں۔ صحت مند ہوجانے کے باوجود یہ شخص سردار جی اوران کی اہل خاندان کے اچھے سلوک کے سبب یہیں رہائش اختیار کر لیتا ہے۔لیکن ایک دن سردار کے کچھ رشتہ دار راول پنڈی میں مسلمانوں کے ظلم کا شکار ہونے کے سبب یہاں آ کر رہنے لگتے ہیں۔سردار جی سے اس کے متعلق جان کر کچھ بزرگ تو اس سے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں لیکن کچھ اس بات پر شبہ کرتے ہیں کہ کہیں وہ مسلمان تو نہیں۔ چنانچہ ان کی آنکھوں میں مسلمانوں سے انتقام کی چمک دیکھ کر یہ شخص ایک رات کوٹھی سے بھاگ جاتا ہے۔

کئی دن فاقہ اور سڑکوں پر گزارنے کے بعد ایک بار پھر یہ شخص جامع مسجد کی سیڑھیوں پر پہنچ کر لیٹ جاتا ہے جس کے سامنے کے میدان میں ہزاروں مشرقی پنجاب سے بھاگکر آئے لوگوں کے پناہ لے رکھی تھی۔ کچھ دیر بعد ہی یہ شخص بیہوش ہو جاتا ہے۔ ہوش میں آنے پر وہ اپنے قریب آٹھ سال کے بچے کو کھانا لئے کھڑے دیکھتا ہے، جسے اس کی ماں نے کسی بھوکے کو کھلانے کے لئے دیتا تھا۔ بچہ اس شخص کی ناگفتہ بہ حالت دیکھ کر بصد اصرار اپنے گھر لے جاتا ہے۔ جہاں اس کے نیک دل حکیم باپ نہ صرف اس کا علاج کرتے ہیں بلکہ اس کو گھر میں پناہ بھی دیتے ہیں۔ایک دن یہی بچہ جب بھوکوں کو کھانا کھلانے جاتا ہے تو راستے میں اسے ہندو قتل کر دیتے ہیں۔ بچہ کی موت اس شخص کے وجود کو بھرے کٹہرے میں کھڑا کر دیتی ہے۔ چنانچہ وہ وہاں سے بھی فرار ہو جاتا ہے۔

اس وقت دہلی کی فضا خون آلود ہو رہی تھی۔ چنانچہ امن وسکون کی تلاش میں یہ شخص بمبئی جانے والی گاڑی میں بیٹھ جاتا ہے۔اس کے قریب بیٹھا ہندو نوجوان اس کی شناخت پوچھتا ہے۔ جواب میں وہ

اپنی کہانی سنا دیتا ہے جسے سن کر ہندو نوجوان بھی اس کی بڑھی ہوئی داڑھی دیکھ کر شبہ کرتا ہے۔گاڑی چلے کچھ وقت ہی گزرا تھا کہ فسادی اسے روک لیتے ہیں اور مسلمانوں کو گھسیٹ گھسیٹ کر قتل کر دیتے ہیں نوجوان اس شخص کی جان اپنا بھائی کہہ کر بچاتا ہے۔فسادیوں کے جانے کے بعد ٹرین روانہ ہوتی ہے اور بمبئی پہنچتی ہے۔ یہاں بھی اس کے وجود کی شناخت کا مسئلہ اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا۔

بمبئی میں ہندوؤں کو کرشنا آشرم سکھوں کو کھالسا کالج اور مسلمانوں کو مسلم لیگ کے دفتر میں پناہ دی گئی تھی۔اپنا دھرم یاد نہ ہونے کے سبب اس کو بھی یہاں کے راحت کیمپ میں پناہ نہیں ملتی۔ایک دوسرا شخص اس کی ناگفتہ بہ حالت دیکھ کر اسے دماغی ماہر ڈاکٹر سمانی کے پاس جانے کی صلاح دیتا ہے۔ڈاکٹر سمانی نے اسے علم تسخیر کے ذریعہ اسے ماضی میں لے جا کر اس کے ماضی کے مختلف واقعات کے ذریعہ اس کے وجود کی شناخت کرانے کی کوشش کرتے ہیں۔لیکن جیسے ہی اس شخص کی یادداشت واپس آنے والی ہوتی ہے ٹھیک اسی وقت ان قریب ہی ہندوؤں اور مسلمانوں کے ذریعہ کئے گئے تمام گناہ یاد آجاتے ہیں جس کی وحشتناکیوں کے سبب وہ چیخ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور چلاتے ہوئے یہ مکالمہ ادا کرتا ہے۔ مکالمہ ملاحظہ ہو:

''میں نہیں معلوم کرنا چاہتا میں کون ہوں؟'' [10]

یہ کہتے ہوئے وہ تیزی سے اٹھ کر ڈاکٹر کو حیران چھوڑ کر وہاں سے نکل جاتا ہے۔بیخودی کا یہ عالم ہے کہ وہ فسادیوں کے ذریعہ کئے گئے سوال کو بھی نہیں سنتا اور پہلے مسلمان موالی کے چھرے کا اور دوسری بار ایک ہندو غنڈے کی تیز کھوکری کا شکار ہو جاتا ہے۔موت کے ان قریب پہنچنے پر اس شخص کی یادداشت واپس آجاتی ہے۔وہ ہندو ہے یا مسلمان؟ لیکن وہ تمام ہندوؤں اور مسلمانوں سے انتقام لینے کے جذبے کے تحت وہ اپنی شناخت اپنی زبان پر نہیں لاتا کہ جس شناخت کے مسئلے نے اس کی زندگی کو طوفان کی زد میں لا دیا وہی تا عمر ان فسادیوں کو بھی بےچین رکھے۔

تقسیم ملک کے بعد پناہ گزینوں کے وجودیت کے مسئلے کو لے کر لکھا گیا اوپیندر ناتھ اشک کا ڈراما 'اندھی گلی' خاص اہمیت رکھتا ہے۔ براہ راست تو ڈراما نگار نے قلت کے مسائل کو دکھایا ہے لیکن در پردہ اشک نے اس میں تقسیم کی دہشت ناکیوں سے خوفزدہ ایک پناہ گزین خاندان کی کہانی کے حوالے سے اس وقت کی خستہ حالت، سماج میں پھیلے استحصال وحکومتی نظام کے ذریعہ چلائے جارہے راحت کیمپوں کی تصویر پیش کی ہے۔ اس ڈرامے میں ان مسائل کا شکار ان لوگوں کے از سر نو قیام کے لئے سرکار کی طرف سے کی جارہی کوشش کس طرح ملک کے مفاد پرست افسروں کے سبب ان کے حقیقی حقداروں کو اس سے نہ صرف محروم کررہی تھیں بلکہ ان کو نفرت و مذمت کا شکار بنا کر در در کی ٹھوکریں کھانے کے لئے مجبور کر رہی تھیں۔ اس ڈرامے کا عنوان 'اندھی گلی' ایک ایسی گلی تھی جس میں سڑک پر مالی مجبوریوں کے سبب زندگی گزارنے والے پناہ گزین گھس آئے تھے۔ لیکن یہاں اندھی گلی کے حوالے سے ڈراما نگار نے انسانوں کی گری سوچ اور انسانیت پر بھی سوال اٹھایا ہے کہ کس طرح لوگ اپنے مفاد کے لئے دوسروں کی پوری زندگی کو اندھیرے سے بھر دیتے ہیں۔

مجموعی طور پر ان دونوں ڈراموں کے واقعے میں بہت حد تک مشابہت نہ ہونے کے باوجود بھی جو نقطہ مماثلت رکھتا ہے وہ ہے فسادات سے متاثر اشخاص کی وجودیت کا مسئلہ۔ جسے خواجہ احمد عباس اور اشک نے بڑی فنکاری کے ساتھ اٹھایا ہے۔ پناہ کے لئے پریشان ان مصیبت زدہ لوگوں کی شناخت کتنی اہمیت کی حامل ہے، یہ 'میں کون ہوں' اور 'اندھی گلی' میں نظر آجاتی ہے۔ موضوع مشترک ہونے کے باوجود 'میں کون ہوں' اور 'اندھی گلی' میں تضاد بھی پایا جاتا ہے۔

خواجہ احمد عباس کے ڈرامے کا مرکز ایک شخص کی زندگی ہے، جبکہ اشک کا ڈراما ایک خاندان کی کہانی پر مبنی ہے۔ عباس کے ڈرامے میں چند ہی کردار ہیں جبکہ اشک کے ڈرامے میں کرداروں کی بہتات ہے۔ زبان کے اعتبار سے جہاں 'میں کون ہوں' میں سلیس اردو کا استعمال ہوا ہے وہیں 'اندھی گلی'

کی زبان عام بول چال کی ہندی سے قریب ہے۔عباس کے ڈرامے میں مکالمے طویل اور معنوی اعتبار سے تہہ دار ہیں۔اس کے برعکس 'اندھی گلی' میں چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال ہوا ہے۔لیکن اس کی معنویت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔'میں کون ہوں' میں وجود کی شناخت کا مسئلہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔اشک کے ڈرامے میں وجودیت کے مسائل کے علاوہ سماج کے دیگر مسائل مثلاً استحصال، بدعنوانی وغیرہ کو بھی پیش کیا گیا ہے۔عباس کے ڈرامے کا نقطۂ عروج اس خاندان کا مایوسی مایوسی و معاشی حالت کے خراب ہونے کے سبب گلی میں پناہ لینا ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے بھی ان دونوں ڈراموں میں نمایاں فرق ہے۔'میں کون ہوں' ڈرامائی اصولوں کو برتتا ہے تو 'اندھی گلی' ایکانکی کے اصول طرز پر لکھا گیا ہے۔

'میں کون ہوں' اور 'اندھی گلی' ان دونوں ڈراموں میں وجودیت پسندی اور ترقی پسندی کا امتزاج نظر آتا ہے۔دونوں ہی ڈرامے اپیندر ناتھ اشک اور خواجہ احمد عباس کے ترقی پسند خیالات کے عکاس ہیں۔

ہری کرشن پریمی اور کرشن چندر کے ڈرامے کا تقابلی مطالعہ

ہری کرشن پریمی کا ڈراما 'آہوتی' (۱۹۴۰) اور کرشن چندر کا ڈراما 'دروازے کھول دو' (۱۹۵۲) قومی یکجہتی قائم کرنے اور فرقہ وارانہ جذبات کو ختم کرنے کے مقصد سے لکھا گیا۔ ان دونوں ترقی پسند روایت کے پیش رو نے اپنی تخلیق کے ذریعہ ہندو مسلم اتحاد کو قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔

'آہوتی' میں پریمی نے تاریخی واقعے کو اپنے فکر و تخیل سے تبدیل کر کے اسے ڈرامائی جامہ پہنایا ہے۔ ڈرامے میں تاریخی کردار حمیر کے ذریعہ اس وقت کے حالات کے مدنظر فرقہ واریت کو ختم کرنے اور ملک میں ہندو و مسلمانوں کے درمیان اتحاد قائم کرنا ہی ڈرامے کا مرکزی خیال ہے۔ ڈرامے کا قصہ یوں ہے کہ بادشاہ علاء الدین کا اپنے سردار میر مہیما کو اپنا حکم نہ ماننے پر اسے ملک سے نکال دیتا ہے جسے رڑتھمبھور کا راجا حمیر اسے پناہ دیتا ہے۔ حمیر کا میر مہیما کو پناہ دینے کے ذریعہ ہندو مسلم اتحاد پر زور دیا گیا ہے۔ جس میں ڈراما نگار کامیاب ہے۔ اس کی مثال ڈرامے میں حمیر کے ذریعہ ادا کئے گئے مکالموں میں دکھائی دیتی ہے، جملے ملاحظہ ہوں:

> ^^ehjefgek e e l yeku gA
> gEehj bUlku rk gk ukA bUlku gku l dke py
> tk,xkA vkt l re ej Hkkb g,A** 11

طبقاتی و نسلی امتیاز سے اٹھ کر ان مکالموں میں اخوت و محبت کے ساتھ رہنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ میر گھبرو کے مکالمے کے ذریعہ تفرقات پیدا کرنے والوں کی اصلیت بھی دکھائی گئی ہے۔ مکالمے ملاحظہ ہوں:

> ehj xHk: dkek l dkek dh yMkb ugh gkrh
> tekyA ;g rk bIku dh [okfg'k yMrh gA
> vykmnnhu bLyke ugh g] gEehj fgUn /ke ugh

gA ,d g fnYyh dk ckn'kkg vkj j.kFkEHkkj dk
jktkA fnYyh dk ckn'kkg j.kkFkEHkkj d jktk dk
viuk xyke cukuk pkgrk g] vkj og viuh
vktknh cuk, j[kuk pkgrk gA** [12]

ان مکالموں میں اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ بظاہر مذہب کے نام پر جنگ کرنے والے یہ لوگ دراصل اپنی بقا و اقتدار حکومت کے لئے جنگ کرتے ہیں۔ ڈراما نگار کا مقصد عوام میں قوم پرستی کے جذبات کو بھی فروغ دینا ہے۔

'دروازہ کھول دو' کا مرکزی خیال بھی قومی اتحاد ہے۔ یہ ڈراما فرقہ وارانہ ذہنیت کے ردعمل کے طور پر کرشن چندر نے تخلیق کیا۔ ڈرامے کا مرکزی کردار سیٹھ رام دیال ایک دقیانوسی برہمن ہے۔ جو کمل کنج بلڈنگ کا مالک ہے۔ جس کے خالی فلیٹ وہ کسی مریاداوادی برہمن کو ہی دینا چاہتا ہے۔ اس کا بیٹا کمل کانت باپ کے اس فیصلے کی مخالفت کرتا ہے، کیونکہ وہ روشن خیال اور وسیع النظر انسان ہے۔ وہ نسلی امتیازات کو نہیں مانتا۔ فلیٹ کو کرائے پر لینے کے لئے مختلف مذاہب کے لوگ آتے ہیں لیکن رام دیال کسی کو بھی فلیٹ نہیں دیتا۔ ایک دن ایک کرشچین ڈاکٹر اس کی بیٹی کرائے پر فلیٹ لینے کے مقصد سے آتے ہیں۔ رام دیال نہ صرف انکار کر دیتا ہے بلکہ ان کو ذلیل و رسوا بھی کرتا ہے۔ اسی دوران اچانک اسے دل کا دورہ پڑتا ہے کرشچن ڈاکٹر کے فوراً طبی امداد سے رام دیال کی زندگی بچتی ہے۔ اس واقعہ سے سیٹھ کا ضمیر اسے سرزنش کرتا ہے۔ چنانچہ وہ اپنا فیصلہ تبدیل کرتے ہوئے کہتا ہے:

''.....میرے گھر کے سارے دروازے کھول دو۔ اس بلڈنگ کا نقشہ ایک بنگالی انجینیر نے بنایا ہے۔ راجستھانی مزدوروں نے اس میں اینٹیں لگائی ہے ملیالیوں نے اس کو رنگ و روغن دیا ہے۔ عبد الستار نے اس میں موزیک کا فرش بنایا ہے، دی سوزا اس میں بجلی

لائے گا اور ڈیوڈ ابراہیم پانی کے نل لگائے گا... یہ گھر ہندو، مسلمان
، سکھ،، عسائی، پارسی، یہودی سبنے مل کر بنایا ہے۔ اگر وہ سب مل کر
اس میں نہیں رہیں گے تو یہ گھر کیسے آباد ہوگا۔'' ۱۳

دونوں ڈراموں کے گائر مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ہری کرشن پریمی اور کرشن چندر کا مقصد ایک ہی تھا۔ یہ دونوں ڈراما نگار لوگوں کے دلوں سے نسلی وطبقاتی امتیاز کو دور کر کے ان میں اتحاد قائم کرنا چاہتے تھے۔ 'آہوتی' میں حمیر اور 'دروازے کھول دؤ میں کمل کا نت سیکولر سوچ کا مالک ہے۔ مرکزی خیال یکساں ہونے کے باوجود ان دونوں ڈراموں کے پلاٹ الگ الگ واقعات پر مبنی ہیں۔ 'آہوتی' کا پلاٹ تاریخ سے مستعار ہے تو 'دروازے کھول دؤ' کا سماجی مسائل سے لیا گیا ہے۔ 'آہوتی' کے نسوانی کردار بھی متحرک ہیں جبکہ کرشن چندر کے ڈرامے کے نسوانی کردار میں یہ خصوصیت نہیں پائی جاتی۔

'آہوتی' تین ایکٹ اور سترہ مناظر پر مبنی ہے جبکہ 'دروازے کھول دؤ' یکبابی ڈرامہ ہے۔ پریمی نے اپنے ڈرامے میں ہندی زبان کے ساتھ اردو الفاظ کا استعمال بھی کیا ہے۔ کرشن چندر کی زبان اردو ہے اور روزمرہ کی بول چال کے قریب ہے۔ البتہ کرداروں کو ان کی مناسبت سے زبان دی گئی ہے۔

ان دونوں ڈراموں کے مکالموں کی مشترکہ خصوصیت ان کی معنی خیزی ہے۔ یہ دونوں ڈرامے سیاسی وجذباتی آنچ سے نکل کر مساوات کے ساتھ زندگی گزارنے کی تلقین کرتے ہیں۔

'ضحاک' و'ایک ستیہ ہریش چندر' کا موازنہ

محمد حسن کا 'ضحاک' (۱۹۷۶) اور لکشمی نارائن لال کا ڈراما 'ایک ستیہ ہریش چندر' (۱۹۷۶) کا تخلیقی دور ایک ہی ہے۔ 'ضحاک' و'ایک ستیہ ہریش چندر' ان دونوں بڑے ترقی پسند ڈراما نگاروں کے ذریعہ دوران ایمرجنسی میں ہی تخلیق کئے گئے۔ ہر دور کی تصنیف اپنے عہد کے سماجی نکات سے ضرور متاثر ہوتی ہے۔ چنانچہ 'ضحاک' اور 'ایک ستیہ ہریش چندر' میں اس وقت کے حالات کی جھلک دکھائی دینا نادانستہ عمل تھا۔

'ضحاک' میں بادشاہ ضحاک کی رعایہ، مزدور اور کسان اس کے ظلم و جبر و استحصال کا شکار ہیں تو 'ایک ستیہ ہریش چندر' میں گاؤں کا شودر طبقہ سوڑ کے ظلم و استحصال کے سبب پس ماندگی کی زندگی گزار رہا ہے۔ لکشمی نارائن لال نے اپنے ڈرامے کا پلاٹ راجہ ہریش چندر کی قدیم روایت پر منحصر کہانی سے لیا ہے۔ محمد حسن کے ڈرامے کا پلاٹ ایک تاناشاہ کی کہانی پر مبنی ہے۔ 'ضحاک' میں ضحاک استحصال کرنے والا اور فریدوں استحصال کا شکار کردار کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے وہیں 'ایک ستیہ ہریش چندر' میں زمیندار دیودھر سوڑوں کی اور لو کا شودروں کی نمائندگی کرتا ہے۔

'ضحاک' میں ضحاک کا اپنے کندھے پر اگے سانپوں سے نجات کے لئے معصوم لوگوں کو قتل کر کے ان کے بھیجے کو سانپوں کو کھلانا اور اس کے اس عمل میں وزیر اعظم، فوجی افسر، رقاصہ، شاعر، جج، راہب کا خاموشی کے ساتھ اس کے اس فعل میں مددگار رہونا ایمرجنسی کے دوران عوام کی زبان بندی کی طرف اشارہ ہے۔ جس کا اندازہ ہمیں ضحاک کے ان مکالموں سے بخوبی ہوتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ضحاک: ہم نے جمشید کے ملک کو فتح کیا اور اسے زندہ
> آروں سے چروا دیا۔ ملکی انتظام کے لئے یہ قربانی ضروری تھی۔ ہم

نے اپنے مخالفوں کے منہ بند کر دیے کہ ملک نظم وضبط کے بغیر ترقی
نہیں کر سکتا۔ قلمکاروں کے ہاتھ کاٹ دیے کہ مادر وطن کو ان کی
ضرورت تھی۔ ملک کو ایک سرکاری زبان دینے کی خاطر ہم نے
دوسری زبانیں بولنے والوں کی زبانیں کھنچوالیں۔ کافر اور ملحد قبیلوں
میں قتل، فرقہ وارانہ فساد کو کرانا پڑا کہ دین کی حفاظت کے لئے
ضروری تھا۔ کم کام کرنے پر زیادہ اجرت مانگنے والے مزدوروں
اور کاہل کسانوں کو گورکھر کی کھال میں زندہ سلوا دیا کہ دوسروں کو
عبرت ہو۔ پیداوار کی کمی کو پورا کرنے کے لئے آبادی کو کم کرنا
ضروری ہوا تو مردوں کو آختہ کرایا۔ عورتوں کے رحم نکال کر پھنکوا
دیے۔'' ۱۴؎

'ایک ستیہ ہریش چندر' میں اس صورت حال کی طرف اشارہ لوکا کے ان مکالموں کے ذریعہ کیا
گیا ہے۔ جملہ ملاحظہ ہو:

^^og jktk gh dlk tk flgklu l fpidk gk** 15؎

'ضحاک' میں فریدوں کے کردار کے ذریعہ اس استحصال کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے، وہ کہتا ہے:

''فریدوں : میں اس طرح مرنا چاہتا ہوں کہ میرے
ہونٹوں پر انکار زندہ رہے۔'' ۱۶؎

'ایک ستیہ ہریش چندر' میں یہ کام گاؤں کا عوام کرتا ہے، جن کا اظہار ان مکالموں کے ذریعہ
بخوبی ہوتا ہے:

^^vc dkb ugh gkxk bUn] dkb ugh gkxk
fo'okfe=] lc gkx gfj'pUnA** 17؎

فریدوں اورعوام کے ان مکالموں میں محمد حسن اور ڈاکٹر لال کا مارکسی واحتجاجی نقطۂ نظر واضح ہوتا ہے۔فریدوں اورعوام کے خیالات کے پس پردہ ان ڈراما نگاروں کے خیالات ہیں جو وہ اس وقت کے حالات میں دیکھنا چاہتے تھے۔ان دونوں اشخاص کا مقصد پران کے واقعے یا کسی ظالم شہنشاہ کی داستان کو پیش کرنا نہیں بلکہ اس موضوع کو عالمی مسائل واس وقت کے حالات سے جوڑنے کی کوشش ہے۔

’ضحاک‘ کا اختتام فریدوں کا عوام کو اس ظلم کے خلاف یکجا کر کے محل کا پھاٹک توڑ کر اندر داخل ہونے اور ضحاک کا پردہ فاش کرنے کے ساتھ آخری منزل پر پہنچ جاتا ہے۔’ایک ستیہ ہریش چندر‘ میں لوکا کا عوام کو متحد کرنا اورعوام کے ان الفاظ کے ساتھ ڈراما اختتام پذیر ہوتا ہے:

^^gfj'pUn lnk viu lR; dh ijh{kk nr jg vkj
re ijh{kk yr jg -------- pyk vc rEg nuh gkxh
ijh{kk viu lR; dhA** 18ء

ان دونوں ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں کے حوالے سے اعلیٰ وادنیٰ کے بیچ تصادم کو دکھایا ہے۔’ضحاک‘ میں فریدوں اور’ایک ستیہ ہریش چندر‘ میں لوکا احتجاجی کردار کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔دونوں کردار اپنے طبقے کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔محمد حسن وڈاکٹر لال نے اس وقت کی صورت حال میں عوام کی حیثیت، سیاسی داؤں پیچ اور اقتداری نظام کے ذریعہ عوامی استحصال کے مسائل کو بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔دونوں ڈرامے ڈراما نگاروں کی فنی پختگی کا بین ثبوت ہیں۔

متذکرہ دونوں ڈرامے جہاں محمد حسن اور ڈاکٹر لال کے یکساں نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہیں وہیں ان میں کچھ تضاد بھی موجود ہیں۔زبان کے اعتبار سے ڈاکٹر لال نے اپنے ڈرامے میں ہندی اسلوب کو برتا ہے تو محمد حسن کی زبان خاص اردو ہی ہے۔ضرورت کے مطابق انھوں نے ہندی وانگریزی کے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ضحاک کے مکالمے سادہ معنویت سے پر اور طویل ہیں جو کہیں کہیں ڈرامے میں بوجھل پن پیدا کر دیتے ہیں۔اس برعکس’ایک ستیہ ہریش چندر‘ کے مکالمے چھوٹے معنوی اور ڈرامے کی

دلکشی کو برقرار رکھتے ہیں۔

محمد حسن و لکشمی نارائن لال ایمرجنسی کے حالات کو اپنے مخصوص اظہار بیان کے ذریعہ پیش کرنے میں ثانی نہیں رکھتے۔

ہندی واردو کے دو نظمیہ ڈراموں کا موازنہ تکنیک کے حوالے سے

حبیب تنویر کا 'آگرہ بازار' و دھرم ویر بھارتی کا 'اندھا یگ' کا تخلیقی دور ایک ہی ہے۔ دونوں ڈرامے ۱۹۵۴ میں لکھے گئے۔

آگرہ بازار میں حبیب تنویر نے نظیر اکبر آبادی کی شخصیت کو موضوع بنا کر دراصل مغلیہ حکومت اور مٹتی ہوئی جاگیردارانہ روایت کے زوال کی تصویر دکھانے کی کوشش کی ہے، جس میں عوام ترقی وخوشحالی کے لئے جدوجہد کرتے نظر آتے ہیں۔ سیاسی ناہمواریوں نے ملک کی اقتصادی حالات کو خستہ کر دیا ہے۔ جس کی عکاسی حبیب تنویر نچلے طبقے کے ذریعہ اس انداز میں کرتے ہیں۔ مکالمے ملاحظہ ہوں:

''تربوز والا: اپنا تو وچار ہے تربوج بیچنا چھوڑ کر کویتا رچنا
شروع کر دیں۔ (دونوں ہنستے ہیں) یا پھر یہ سہر ہی چھوڑ دیں!
لڈو والا: پر جاؤ گے کدھر سوال تو یہ ہے
چاروں طرف لوٹ مار مچی ہوئی ہے!
تربوز والا: ایک جندگی نے کیا نہیں دکھایا؟
بڑے بڑے بادساہ در در کی ٹھوکریں کھاتے پھر
رہے ہیں تو ہم کس کھیت کی مولی ہیں بھیا؟ چلیں بھئی، دن بھر پیر
توڑنا تو کرموں میں لکھا ہے۔ تربوج! ٹھنڈا تربوج! تربوج!'' [19]

ان مکالموں سے ہندوستان کے اس عہد کے حالات کی عکاسی ہو جاتی ہے۔

'اندھا یگ' میں بھارتی نے ڈرامے کا موضوع مہابھارت کے واقعہ سے لیا ہے۔ مہابھارت کی

جنگ اور جنگ کے بعد کے حالات کی منظر کشی کے ذریعہ دھرم ویر بھارتی نے دوسری جنگ عظیم کے بعد ناموافق حالات کو دکھایا ہے۔ جس کے سبب غیر محفوظ مستقبل سے پوری انسانیت خوف زدہ ہو اٹھی اخلاق وانسانیت صرف کھوکھلے لفظ بن کر رہ گئے۔ اس وقت کی منظر کشی دھرم ویر بھارتی کے ذریعہ ملاحظہ ہو:

^^;k dFkk mUgh vU/kk dh g] ;k dFkk T;kfr
dh g vU/kk d ek/;e lA**

^^;)kijkUr] ;g vU/kk;x vorfjr gvk
ftle fLFkfr;k] eukofRr;k vkRek, lc fodr
gA**20

ان دونوں ڈراموں میں اپنے اپنے عہد کے مناظر کو مختلف تکنیک کے ذریعہ بیان کیا ہے۔ حالانکہ دونوں ڈراموں کی ابتدا کورس میں گاتے ہوئے گانے سے ہوتی ہے۔ لیکن حبیب تنویر نے اپنے ڈرامے میں گیت کے ساتھ شستہ نثر کا استعمال بھی مختلف طبقہ کے لوگوں کے ذریعہ کیا ہے۔ 'آگرہ بازار' اور 'اندھا یگ' نظمیہ ڈرامے ہیں۔ دونوں ڈراموں کے پلاٹ بھی نیم تاریخی ہیں۔ حبیب تنویر و دھرم ویر بھارتی نے اپنے ڈراموں میں مختلف تکنیک کا استعمال یکساں طور پر کیا ہے۔ مثلاً گانوں کا یا کورس کا یا ٹون و لے کا۔ یہ مذہبی و روایتی گانے قصوں کے لئے پس منظر تیار کرنے کے ساتھ اسٹیج پر ادا ہونے والے واقعات کی بھی خبر دیتے ہیں ار تبدیلی مناظر میں بھی مددگار ہوتے ہیں۔ منظر نگاری، جذبات نگاری، مکالمہ نگاری اور انسانی نفسیات پر حبیب تنویر اور دھرم ویر بھارتی کو مشترکہ طور پر دسترس حاصل ہے۔ دونوں ڈرامے ماضی سے وابستہ ہونے کے باوجود آنے والے کل کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ دونوں ہی ڈرامے فرد کا نہیں بلکہ پورے سماج کا المیہ پیش کرتے ہیں۔ 'اندھا یگ' پانچ ایکٹ پر 'آگرہ بازار' دو ایکٹ پر مشتمل ڈراما ہے۔ اتنی مماثلت کے باوجود ان ڈراموں میں زبان کا فرق واضح ہے۔

حبیب تنویر اور دھرم ویر بھارتی کے ڈرامے شاعرانہ (منظوم) طرز پر لکھے گئے ڈراموں میں میل کا پتھر ثابت ہوئے۔

ان ڈراموں کے علاوہ موضوع ومقصد کی نوعیت سے مشترک ڈراموں میں موہن راکیش کا ڈراما 'اشاڑھ کا ایک دن' اور بیدی کا 'روح انسانی' بھی قابل ذکر ہے۔موہن راکیش نے اپنے ڈرامے کے ذریعہ کالیداس کی مشہور تاریخی شخصیت کے حوالے سے حساس فنکار کی زندگی کی تلخیوں و نامساوی حالات میں ادیب کی زندگی کی دشواریوں کو دکھایا ہے تو بیدی نے یہ کام اپنے ڈرامے 'روح انسانی' میں ایک علامتی کردار سے لیا ہے۔ دونوں کی ڈرامے میں حکومتی نظام کی سیاسی پالیسی اور ان کے ظلم فنکار کی جدوجہد کو دکھایا گیا ہے۔

ول رینا کا 'تین یگ' وابراہیم یوسف کا 'تین نسلیں ایک دور' بھی اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔دونوں کی ڈراموں کا پلاٹ تین نسلوں کے وسیع کینوس پر پھیلا ہوا ہے۔جن میں ہر عمر ونسل کے کردار اپنے ادوار کی نمائندگی کرتے ہیں نظر آتے ہیں۔

ان کے علاوہ ہندی و اردو میں ایسے بہت سے ڈرامے لکھے گئے جو موضوع، پلاٹ، کردار، زبان، تکنیک کے اعتبار سے مشابہت وتضاد رکھنے کے باوجود ان کا مقصد یکساں ہوتا تھا۔

❑❑❑

حواشی

1- ¼fgUnh ukVd mnHko vkj fodkl& MkO gr Hkkj}kt] MkO leuyrk] i"B 1½

۲ ڈراما فن اور روایت۔ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ص۹

3- ikjlh fFk,Vj mnHko vkj fodkl& lkeukFk xlr] i"B 246

۴ اردو ڈرامے کا ارتقاء : عشرت رحمانی۔ص۱۲۵

۵ مجموعہ منزل۔ص۔۱۶

6- ¼MkDVj] i"B 8½

7- lU;klh] i"B 107

۸ کھیتی ص ۸۷

9- ck< dk ikuh i"B 60

۱۰ میں کون ہوں ص۲۴۶

11- vkgfr&gfj 'kdj ieh] i'B 15

12- vkgfr&gfj 'kdj ieh] i'B 41

۱۳ ڈراما، دروازے کھول دو ص ۸۰

۱۴ ضحاک ص ۲۸۰۔۲۸۱

15- ,d lR; gfj'pUn] i'B 77

۱۶ ضحاک ص۲۹۰

17- ,d lR;oknh gfj'pUn] i"B 77

18- ,d lR; gfj'pUn] i"B 77

۱۹ آگرہ بازار ص۴۷

20- vU/kk;x] i"B 3] 59

مجموعی تاثر

ہندوستان میں ہندی و اردوڈرامے کی روایت سنسکرت ڈراموں کی مرہون منت رہی ہے۔ کالیداس اور بھوبھوتی کے ہاتھوں ڈراما شہرت کی منزلوں کی طرف بڑھتا مختلف اسباب کی بدولت زوال پذیر ہو جاتا ہے۔جس کا تفصیلی ذکر پہلے کے ابواب میں کیا جا چکا ہے۔اردو ہندی ڈرامے کے ارتقائی سفر میں امانت کی اندر سبھا کو تحقیقی وتنقیدی اعتبار سے فوقیت حاصل رہی ہے۔'اندر سبھا' کی عوام میں مقبولیت اوراسٹیج کی طرف بڑھتے عوامی رجحان نے ڈرامے کے لئے شائقین کی تعداد بڑھا دی۔جس نے اسٹیج کی روایت کوفروغ دیا۔جس کے سبب مختلف تھیٹر کمپنیاں وجود میں آئیں لیکن جلد ہی ان کا وجود بھی ختم ہوتا گیا۔لیکن پارسی تھیٹر کا وجود ان طوفانوں سے متاثر نہیں ہوا۔اس تھیٹر کے زیراثر بھی بہت سی کمپنیاں وجود میں آئیں اور کامیاب رہیں۔آغا حشر وان کے معاصرین نے ان تھیٹر کمپنیوں کے لئے ڈرامے لکھے۔یہ ڈراما نگار ہندیہ واردو دونوں زبان کے لئے ڈرامے لکھتے تھے۔پارسی تھیٹر پر ہندی کے زیادہ ڈرامیت اسٹیج ہوئے۔لیکن ان کمپنیوں کا مقصد چونکہ حصول زرتھا اس لئے ان میں سستے مذاق وفحش گانوں کو جگہ دی جانے لگی۔چنانچہ بھارتیندو عہد میں اس کی مخالفت میں 'رام لیلا ناٹک منڈلی' وجود میں آئی جس کا مقصد ہندی ناٹک و ہندو تہذیب کوفروغ دینا تھا۔بعد میں یہ ناٹک منڈلی مخالفت کے سبب دوحصوں میں تقسیم ہو گئی۔'ناگری ناٹک منڈلی' اور'بھارتیندو ناٹک منڈلی' یہ منڈلیاں ہندی کے ادبی ڈراموں کواسٹیج کرتی تھیں۔بھارتیندو کی اچانک موت سے دھیرے دھیرے ان منڈلیوں کو وجود بھی ختم ہونے لگا۔ان منڈلیوں کے زوال پذیری کا ایک سبب پارسی تھیٹر کی مقبولیت اوراس کی چمک دمک بھی تھی۔چنانچہ ان ڈراما نگاروں نے پارسی تھیٹر کا دوبارہ سہارا لے لیا اور ملی جلی زبان میں ڈرامے لکھنے لگے۔

پارسی تھیٹر سے وابستہ یہ ڈراما نگار عوامی نفسیات کو مدنظر رکھ کر ہی ڈرامے تخلیق کر رہے تھے۔ ڈرامے کی اس یک رنگی کیفیت وایک ہی محور پر گردش کے سبب عوام کی بیزاری بڑھنے لگی اور پارسی تھیٹر زوال کی جانب بڑھنے لگا۔

اردو میں محمد حسین آزاد، شرر، رسوا، کیفی و چکبست کے ڈراموں سے ادبی ڈرامے لکھنے کی ابتدا ہوتی ہے۔ اردو ڈراما صرف لکھنے اور پڑھنے تک ہی محدود رہ جاتا ہے۔ ہندی میں بھی ناٹک منڈلیوں کے زوال نے ڈراموں کی صرف کتابوں تک ہی محدود کر دیا تھا۔

اردو میں سید امتیاز علی تاج اور ہندی میں جے شنکر پرسا داس حصار کو توڑ کر ڈرامے کی روایت میں ایک نئے باب کی ابتدا کرتے ہیں۔ لیکن اردو ہندی ادب میں اسٹیج کا زوال اور شوقیہ اسٹیج کے وجود میں آنے اور جلد ہی ان کے ختم ہو جانے کے سبب پیشکش کے اعتبار سے مقبولیت نہیں حاصل کر پائے۔ دونوں ہی اصناف ادب میں صرف تخلیقی اعتبار سے تبدیلی رونما ہوتی ہے۔

انیسویں صدی میں ہونے والی سیاسی، معاشرتی، معاشی وسماجی تبدیلیوں کے زیر اثر حقیقت نگاری کی تحریک کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں کا ایک ایسا گروہ ابھر کر سامنے آتا ہے جو اس بات کی اشد ضرورت محصوص کرتا ہے کہ ڈارمے کی ترقی صرف تخلیقی نقطہ نظر کی تبدیلی سے ممکن نہیں، اس کے لئے اسٹیج ضروری ہے۔ چنانچہ ان ڈراما نگاروں نے وقت اور حالات کے مدنظر اسٹیج کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے اپٹا IPTA و پرتھوی تھیٹر کی بنیاد ڈالی۔ IPTA و پرتھوی تھیٹر کے زیر اثر ہندی و اردو کے ڈرامے اسٹیج کئے جانے لگے۔ اور ڈراما ایک بار پھر کتابوں سے نکل کر اسٹیج کی زینت بن گیا۔

ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ ہندی واردو میں ڈراما لکھنے والوں میں لکشمی نرائن مشر، ہری کرشن پریمی، سیٹھ گوبند داس، اودے شنکر بھٹ، رام کمار ورما، اوپیندر ناتھ اشک، وشنو پربھاکر، ونو درستوگی، شیل، ومل رینا، نریش مہتا، لکشمی کانت ورما، وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اردو میں کرشن چندر، بیدی، منٹو، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، سردار جعفری، وغیرہ کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ آزادی وطن کے بعد ہندی میں لکھنے والوں میں لکشمی نرائن لال، ہری کرشن، جگدیش چند ماتھر، موہن راکیش، شنکر شیش، ومل رینا، ہری کرشن پریمی وغیرہ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اردو میں آزادی وطن کے بعد لکھنے والوں میں

زیادہ تر ڈراما نگار آزادی سے پہلے ہی لکھنے والے ہیں بعد میں لکھنے والوں میں محمد حسن، حبیب تنویر، ابراہیم یوسف، کرتار سنگھ دگل، منجو قمر، ساگر سرمدی وغیرہ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔

ان ہندی و اردو ادب سے وابستہ ڈراما نگاروں کی تخلیق میں ان کا بین الاقوامی شعور، فکر کی گہرائی و گیرائی و مشاہدہ نظر آتا ہے۔ انھوں نے ان کڑوی حقیقتوں کو نہ صرف دیکھا اور محسوس کیا بلکہ اپنی تخلیقات کے ذریعہ ان کا اظہار کر ان کا تریاق بھی پیش کرنے کی کوشش کی۔ وطن کو غلامی سے نجات دلانے اور سیکولرزم کی فضا قائم کرنے میں اپنی کاوشوں کو بروئے کار لاتے ہوئے راہیں بھی ہموار کیں۔، نسلی و طبقاتی فرق کو بھلا کر ان ڈراما نگاروں نے ہر اس مسائل کو اپنی تخلیق میں جگہ دی جن کا تعلق انسان اور انسانیت سے تھا۔ چاہے وہ مسئلہ ہندو مسلم اتحاد سے متعلق ہو یا پناہ گزینوں کے وجود سے، تقسیم کے واقعہ سے وابستہ ہو یا عورتوں کے حقوق سے متعلق ہو۔

ہندی ڈراما نگاروں نے ان مسائل کو پیش کرنے کے لئے ماضی میں پناہ لی۔ تاریخ کے ذریعہ وقہ اپنے مقصد کو با اثر اور فنی اعتبار سے پختگی عطا کرنا چاہتے تھے۔ چنانچہ ان لوگوں نے تاریخ و پران کے قصوں کے مختلف قدیمی مذہبی روایات کو اپنا آلہ کار بنایا۔، اس کے برعکس اردو میں صرف کچھ ڈراما نگاروں نے نیم تاریخٰ پلاٹ کا استعمال کیا۔ اردو میں مسائل کا اظہار سیدھے سادے واقعات کے ذریعہ زیادہ کیا گیا۔ بعد میں ہندی ڈراما نگاروں نے بھی اپنے اس خول سے نکل کر سیدھے سادے انداز میں مسائل حیات واس کی حقیقتوں کو پیش کرنے لگے۔ ہندی و اردو میں یک بابی ڈرامے اس دور میں ہی لکھے جانے لگے تھے۔ چونکہ ان ڈراما نگاروں کا مقصد زندگی کی ان کڑوی حقیقتوں کی عکاسی اور ان مسائل سے عوام کو نجات دلانا تھا۔ چنانچہ ان ڈراما نگاروں نے ڈراموں کی ہیئت اور ساخت کی طرف کم توجہ دی۔ البتہ کچھ ڈرام نگاروں نے اپٹا و نئے تھیٹر کے زیر اثر تکنیکی اعتبار سے نئے نئے تجربے کئے۔ مقصد اور فن میں توازن برقرار رکھنے کی کوشش کی جانے لگی۔ ڈراموں میں اجٹ پروپ تکنیک، اجتماعی آرٹ، عکسی

تکنیک، فلیش بیک تکنیک، پس پردہ تکنیک۔ منتقل پذیر اسٹیج تکنیک وغیرہ کا استعمال کیا جانے لگا۔

ہندی و اردو ڈراموں میں یکساں طور پر ان مسائل کو جگہ دی گئی جو سماج میں بدرجہ اتم موجود تھے۔ البتہ ہندی میں اردو کی بہ نسبت طوائف کو بطور موضوع لے کر براہ راست کم ڈرامے لکھے گئے۔ اس کے برعکس اردو میں اس کی طرف توجہ کی گئی۔ ہندی اور اردو ڈراموں میں ایک واضح فرق یہ بھی تھا کہ ہندی ڈراما نگار تاریخ کے حوالے سے مسائل کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے تابناک ماضی و اس کی تہذیبی وتمدنی قدروں کو بھی پیش کرنا چاہتے تھے۔ جبکہ اردو ڈراما نگار صرف اس وقت کے مسائل وصورت حال کو ہی مدنظر رکھ کر ڈرامے لکھ رہے تھے۔

ڈرامے کے اس تاریخی سفر میں ایک وقت ایسا بھی آیا کہ جب فلموں کے رواج کے سبب اسٹیج کا دیا ٹمٹمانے لگا۔ ریڈیو ڈرامے کا فروغ بھی اسٹیج ڈراموں کی ترقی میں روکاٹ بنا۔ ایک ایسا دور بھی آیا جب ترقی پسند ڈراما نگار ریڈیو ڈرامے کی جانب متوجہ ہو گئے۔ اور اسٹیج ڈراموں کو تخلیق کرنے اور انھیں پیش کرنے کی روایت ماند پڑنے لگی۔ ہندی ڈراما بھی اسٹیج کی کمی کے باعث زوال کی جانب بڑھنے لگا۔ البتہ کچھ شوقیہ ڈرامائی کمپنیاں ہندی ڈراموں کو اسٹیج کرنے کا کام کر رہی تھیں۔ ہندی میں ادبی ومسائلی ڈرامے تخلیق کئے جا رہے تھے۔ اس کے برعکس اردو ڈرامے میں یہ روایت ماند پڑنے لگی تھی۔

ہر عہد کی تاریخ و تحریک اپنے زمانے کے نصب العین کو متعین کرنے میں مددگار ہوتی ہے۔ چنانچہ اس عہد میں تخلیق کردہ ادب اس دور کی تہذیب وتمدن، سیاسی، سماجی، معاشی، معاشرتی، اقتصادی صورت حال کا آئینہ بن جاتا ہے۔ ترقی پسند تحریک بھی ایک ایسی تحریک تھی جس نے شعوری ولاشعوری طور پر اپنے زمانے کی تخلیق کو متاثر کرنے کے ساتھ ساتھ ملک گیر تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی۔ 1936 میں شروع ہوئی اس تحریک نے ہندی اور اردو ڈرامے پر بھی اپنے گہرے نقوش چھوڑے۔ 1960 کے بعد اس تحریک کے زوال کی طرف بڑھنے اور اس کی مخالفت میں وجود پذیر ہوئی جدیدیت

کی تحریک نے اردو ڈرامے پر خاطر خواہ اثرات مرتب کئے۔ ڈراما حقیقی انداز میں مسائل حیات کی عکاسی کرنے کی بجائے علامتی انداز اختیار کرنے لگا۔ ہندی میں 1950 کے بعد ’ناٹیہ ودیالیہ‘ سنگیت ناٹک اکاڈمی نے ہندی اسٹیج کی روایت کو مستحکم کرنا شروع کر دیا۔ 70-1960 کے درمیان ہندی اسٹیج نے خوب ترقی کی اور متعدد ڈرامے اسٹیج کئے۔ جدیدیت کی تحریک نے اردو ڈرامے کے برعکس ہندی ڈرامے کی فضا کو کم متاثر کیا۔ ہندی میں علامتی ڈرامے لکھے گئے لیکن سماجی مسائل سے وابستہ ڈرامے خوب لکھے گئے۔ اس نظریہ سے یہ دور ہندی ڈراموں کا تخلیق و پیشکش کے اعتبار سے عروج کا دور ہے۔ ہندی ڈرامے کا یہ سفر مختلف منزلوں و پیچیدگیوں سے گزرنے کے باوجود آج بھی جاری ہے۔ اس کے برعکس اردو ڈراما کی سمت و رفتار میں تیزی و تندی موجود نہیں ہے جو 60-1936 کے درمیان موجود تھی۔ تخلیق و پیشکش دونوں اعتبار سے اردو ڈرامے کا یہ سفر حالات کا کہیں نہ کہیں شکار ہو گیا ہے۔

❑❑❑